目　录

第一编

第二编

第三编

第四编

第五编



第二十章

康斯坦丁·巴尔蒙特

◎科列茨卡娅 著 谷羽 译

1

康斯坦丁·德米特里耶维奇·巴尔蒙特(1867—1942)的创作,被沃洛申称为"朝霞中的火光",这一词语是诗人同名诗集中的一个隐喻——巴尔蒙特的诗确实像火光一样照亮了世纪之交俄罗斯诗歌新的地平线[1]。巴尔蒙特作为象征主义潮流的源头之一,正如布洛克所说,是"俄罗斯……文学(起码是'诗歌')解放的发起者……"[2]。

安年斯基认为,正是在巴尔蒙特笔下,诗歌语言在长期身为俘虏之后,第一次摆脱了"平庸的奴仆角色",不再是官方思想的工具,它重新获得了独立性,获得自我审视的美学价值[3]。

像魏尔兰和费特一样,巴尔蒙特推崇印象主义富有音乐性风格的抒情诗。他断定"诗歌是有韵律的语言表达出来的内在音乐"[4],他挖掘出了词语蕴涵的新颖的音乐潜力,使音乐的象征性变得更加丰富。"俄语诗歌中巴尔蒙特的诗句最富有音乐性",1896 年勃留索夫这样写道[5],后来他依然坚持这种观点。"论歌咏力量谁能跟我比赛? / 没有人,没有人敢



康斯坦丁·巴尔蒙特

站出来！"巴尔蒙特自豪地宣告，像后来的先锋派一样，他勇于自我肯定，批评的利箭朝他射得越猛烈，他就表现得越发顽强。他被认为是世纪之交那个时代首屈一指的诗人（比如，维·伊万诺夫 1903 年写道："我认为巴尔蒙特超越了费特。"）[6]，因此涌现出一大批模仿者，他成了读者心中的诗歌之王，巴尔蒙特征服人心的手段与其说是靠"当代心灵抒情诗"的内容，不如说是凭借声音的天真直率，诗句和谐富有魅力。

> 我用幻想追踪消失的阴影，
> 消失的阴影尾随熄灭的白昼，
> 我攀登高塔，阶梯在颤动，
> 阶梯颤动，在我的脚下颤抖……

这一诗节（诗集《无垠》的开篇四行，1895）抒发了诗人心怀高远的浪漫主义激情，其引人之处首先是和谐如歌的节奏，巧妙地创造出起伏波动，正好吻合抒情主人公置身"天空"与"大地"之间的自我感觉。"难以用言语说明，/ 就用声音吹拂心灵"（费特诗句）——"心绪成诗"这一警句，像音调悠扬的回声，长久萦绕在抒情诗人巴尔蒙特的心中。巴尔蒙特在诗歌音韵方面的开拓发现日渐增多，趋向深刻。但是越到后来，音韵技巧运用过度，失之泛滥，常常伤害到"歌咏"的内在涵意。巴尔蒙特曾经向高尔基提到过"天堂鸟西林"，这只鸟纵情歌唱，"常常忘记了自己"[7]。这种对音韵的过分迷恋，太多的自我重复，漫无节制的多产，写作起来随意挥洒不分良莠，导致了不良后果，诗人受到了无情的抨击，批评他的人大多是他往日的同道和诗友——勃留索夫、别雷、埃利斯、布洛克，这些人过去对巴尔蒙特早期的几本诗集都曾热情阅读，赞扬有加。埃利斯 1910 年写的一篇短评中将巴尔蒙特与果戈理小说《肖像》中的画家恰尔特科夫相提并论，这位画家三番五次过高估计自己的才能[8]。在巴尔蒙特经历了创作高潮之后，仅仅过了十几年，批评界就开始议论他的才华已经衰退。"作为杰出的诗人，巴尔蒙特在同代诗人当中依然找不到比肩而立的对手……"1911 年勃留索夫指出，"但是他身为作家，……巴尔蒙特，显然，最精彩的话已经说完"[9]。

之所以产生这种结论（并非完全公允），一方面与巴尔蒙特创作发展过程的特点有关，另一方面也跟 20 世纪最初十年俄罗斯精神生活的状况有直接联系。这种生活的起始阶段，社会意识中 19 世纪 80 年代的沮丧消沉（此后十年并没有完全消失）已经被 20 世纪初叶彩虹般的霞光所取代，这些都在巴尔蒙特的诗歌中得到了鲜明的体现。他的抒情主人公成长在《北方的天空下》，但是渴望《像太阳一样》，反映了年轻一代思维能力的进展，这一代人在"价值重估"的狂热中，从迷恋纳德松到推崇尼采，并把这种冲动比喻为宇宙天体的大爆炸。与此同时，现代的"我"情感光谱上所具备的"超人"的激情，非道德主义的狂妄，自我欣赏的放肆，唯美主义的偏执，无一不反映在巴尔蒙特的诗集当中。另外他还吸收了一

些“具有时代色彩”的敌对思想:渴望社会自由,对“生活中受害者”的怜悯,反对专制强权的激烈抗争精神。诗人 1901 至 1907 年所写的政治抒情诗和讽刺诗与当时的历史事件以及社会情绪联系尤为明显;巴尔蒙特从年轻时代就流露出无政府主义自由倾向以及知识分子“民粹派”的特征(如同其他许多象征主义诗人一样),在革命时代表现得愈发强烈。

但是,1905 年以后,社会风气与文学界的氛围都发生了变化,巴尔蒙特诗歌的许多篇目也时过境迁而有所改变。如同他笔下尼采式的或者富有公民激情的人物失去了往日的影响,“太阳般辉煌的”英雄同样失去了号召力。巴尔蒙特一度被推崇为印象主义笔法的大师,然而再迷恋印象主义此时已显得过时;联想式的象征主义受到巫术信徒们的蔑视,他们宣称那只适合于潮流源头的低级阶段。与此同时,较为时髦的新古典主义凝滞在它所标榜的“优美清晰”之中,它站在巴尔蒙特抒情风格的对立面,反对他所提倡的崇拜“瞬间”与变化。随着俄罗斯文学生活进入一个充满动荡的新时期,诗人长时间疏离了文坛:由于讽刺“最后一个尼古拉”而受到警察的迫害,1906 年初,巴尔蒙特不得不离开俄罗斯侨居国外(过了七年以后,直到 1913 年大赦,他才有机会返回俄罗斯)。

在国外孤独的处境中,“古代的召唤”吸引了巴尔蒙特,他认为欧洲古风犹存的偏僻角落胜过欧洲各国的京城,世界上许多民族的神话和民间文学成了诗人长久感兴趣的研究领域。历史人类学的钻研,醉心于五大洲的漫游以及 1912 年历经一年的环球航行,都有益于他获得新的研究课题。就这样在 20 世纪开头十年末期产生了巴尔蒙特视野开阔的组诗诗集和抒情散文集。虽然说这里天然的宝石少于空旷的岩层,但是不能不承认这些书籍为保存俄罗斯诗歌、克服诗歌欧洲中心论所发挥的作用(随后不久,在艺术上疏离巴尔蒙特的一批年轻诗人就会向“远游的缪斯”奉献贡品,比其他人先行一步的就是——古米廖夫)。

发现“人类栖居地”的兴奋,人在大地上精神孤独的感触,激发通晓多种语言的翻译家巴尔蒙特在人生道路的各个阶段都能紧张地工作。他能“阅读塞万提斯、莎士比亚、歌德、易卜生、波德莱尔、莱奥帕尔迪、迦梨陀娑、卢斯塔维里等作家的原版著作,大约翻译过三十种语言的作品……”[10]。他的译作曾被人指责过于主观随意。比如,在巴尔蒙特力图用俄语再现雪莱的丰厚译作中,尖酸刻薄的楚科夫斯基所看到的不过是“雪尔蒙特”的拙劣仿作。然而在英国,有些语文学家却持有不同见解,早在 1897 年,他们就邀请巴尔蒙特赴牛津讲学,俄罗斯的高等学府的学者肯定诗人的“伟大功绩”,其中就包括他“在俄罗斯与西方之间架设桥梁”的作用[11]。他的一系列翻译著作的价值至今得到承认[12]。帕斯捷尔纳克为巴尔蒙特的翻译辩解,他不同意所谓“随意性”的指责,他认为巴尔蒙特用俄语再现雪莱的工作,与“茹科夫斯基发现雪莱”具有同等重要的意义[13]。

从 1921 年到最后的日子,巴尔蒙特度过了第二次侨民生涯的二十年。诗人不接受十月革命,谴责过布尔什维克的政策(1918 年出版的小册子《我是不是革命者?》,还有那个

时期的一些演讲稿),使得他不得不离开莫斯科,长期滞留国外。对俄罗斯的苦苦思念渗透在他的诗歌与散文中,这使得巴尔蒙特晚年的作品与早期风格有所不同,那就是前所未有的戏剧性。悲剧时代人们流亡的惨痛,现代人无法体验,这一点赋予诗人最后岁月的作品以生命,让它们长存人间。

2

20 世纪初俄罗斯文化界有许多特立独行的杰出人物,即便在他们当中,天性超凡脱俗的巴尔蒙特依然显得出类拔萃。一方面拥有高超精湛的诗歌技艺,莫扎特一样的才思机敏,——另一面则是自学成才的艰苦磨砺,持续一生永不满足。一方面是"恶魔艺术家"的颓唐姿态,故意仿效艾伦•坡和波德莱尔的"疯狂",——另一面则是读书万卷,对无数文集和译著了如指掌。一方面戴着尼采的面具,掌握了"匕首似的词语",政治讽刺诗写得通俗粗犷,——另一面却拥有诗行中真挚动人的温柔,"难以遏制地渗透心灵"(布洛克语)。

> 俄罗斯自然风光温柔疲倦,
> 隐含着忧伤,暗藏着悲痛,
> 广漠无言的郁闷难以排遣,
> 像伸展向远方的寒冷天空。
>
> (《无言》,1900)

巴尔蒙特描绘的这些景致,就其充满灵性的忧郁情调以及笔法的高度简洁而言,非常接近列维坦晚年的风景画。

诗人的童年是在弗拉季米尔省乡村度过的,他父亲在那里有一座不大的庄园,童年的生活印象使他对俄罗斯大自然产生了火热而强烈的爱。后来创作的长篇小说《在新的镰刀下》(1923)复活了家乡田庄花园里美丽迷人的景象,这座花园给了他最初的"美感意识……"。巴尔蒙特热爱俄罗斯中部地区富有诗意的辽阔原野,他说过"十个意大利换不走我的家乡"(引自写给母亲的信[14])——"血肉相连"的根成了巴尔蒙特感触世界的基础。这一世界观的结果就是不喜欢一切虚假、理性、思辩的事物;他认同"卢梭主义",对城市和机器持贬斥态度,信奉泛神论,诗人的情感永远与整个大自然相关联,渴望接触广漠无垠的宇宙力量。这一观念确定了巴尔蒙特的风格探索及审美倾向(后文还要详加论述)。他最初的偶像是雪莱和惠特曼,是《牧羊神潘》的作者汉姆生,而神话和民间文学日后将被他看作世界诸多自然要素——各民族表达思想意识的方式之一。

从年轻的时候起就不喜欢官方教育，先后被中学和大学开除，原因是参加非法的小组活动和大学生的学潮，巴尔蒙特离开了法律系，为的是献身于文学创作。但是他认为1886年发表在《美术评论》上的处女作，以及1890年出版的《诗集》，都算不上成功之作。柯罗连科给年轻的作者写信，认为他掌握了"优雅的形式"，但是还没有为自己找到"诗的内容"，因而建议他不要匆忙发表，巴尔蒙特接受了这些劝告[15]。

在《北方天空下》(1894)和随后相继出版的《无垠》(1895)与《寂静》(1898)这几本诗集中，巴尔蒙特已经是站稳脚跟、具有当代抒情意识的诗人，是转折时期人们生活情感的表达者。传统的浪漫主义忧愁，这只"无所依归的海鸥"，"带着凄凉的叫声掠过/寒冷的大海深渊"，意识到上帝的遗弃和世间不可避免的孤单，那里

心灵与心灵相距遥远，
就像一颗星与另一颗星，



诗行散发出的仿佛是18世纪的音调：主人公"在死气沉沉的寂静王国里"受苦，"徒劳地等待春天"让他厌倦，日常生活这个"泥潭"的"引诱、扼制、压挤"又让他恐惧。类似的许多体验并不新鲜，但是这种情感的逼迫与增强产生了新的后果：颓废综合症。"死亡，请哄我入眠，"这是年轻的巴尔蒙特在当时非常流行的"配乐诗朗诵"不知重复过多少次的一行诗。索洛古勃的诗中也有同样的主题，——这都是"美化死亡"(卢那察尔斯基语)的典型例证，也是颓废派缪斯的特点。

"世纪末"抒情诗风格所特有的由浪漫主义向颓废主义衍变，在巴尔蒙特创作的各个层面上都有所显现。比如，对于"船"这类题材的重新思考就是最好的例子。船——是浪漫主义诗人最为钟爱的意象，是追求、激情的标志，是从拜伦到兰坡一直使用的形象，隐喻叛逆的个性和叛逆的命运，船的形象有时候吸收了暴风雨热爱自由的精神(如雅泽科夫、莱蒙托夫的诗篇)，有时候蕴涵着痛苦的思索，思索"漂泊"生活的徒劳无益，这是"无限的幻想与有限的海洋"决斗(波德莱尔的《航行》)，戏剧性的冲突不会有任何结果，有时候是海上飘荡者凄楚的心愿，他渴望"重新返回欧洲平静的河流"(兰坡，《醉舟》)。

巴尔蒙特《苦闷的小舟》(1893，诗集《北方天空下》)这首诗中，小船无望地挣扎在大海深渊，它是阴沉忧郁的象征。这首诗连同它大量采用辅音同音的艺术手法不止一次被嘲讽模拟，遭受蔑视，被人说成缺乏思想性，是追求音韵的文字游戏，是"故弄玄虚，不合时宜的戏法"(布洛克，V，548)。然而作者对比了"黑色小舟"与"白帆"[16]，亲自解释了色彩的隐含的寓意。《苦闷的小舟》是针对莱蒙托夫的《帆》有意识地通过联想塑造的对比意象。小舟——体现着骚动不安，两条船都与普通人的向往追求格格不入，莱蒙托夫写道："帆啊，并非寻找幸福"；巴尔蒙特则写道："一心远离幸福的引诱"。但是，帆是英勇无畏的，它"祈

求风暴”;黑色的小舟向往幻想的世界,“追寻梦中闪光的圣殿”。莱蒙托夫的诗采用了精确的抑扬格,调性属于意志坚强的大调;而巴尔蒙特的诗律是四音步扬抑格,调性是压抑哀伤的小调,伴有叹息一样的断续间歇。两首诗的色调也形成了鲜明的对比:伴随白帆的“海水澄澈如碧霄”,“太阳的金光灿烂”;黑色的小舟——则被“黑暗笼罩”,四周是咆哮的“无底深渊”。莱蒙托夫的诗中的背景形象,“翻滚”的波浪,“呼啸”的海风,“弯着腰挣扎呐喊”的桅杆,正好衬托诗歌不屈反抗的主题。巴尔蒙特描写自然景物则意在表明身处绝境无路可行:“寒风呼啸”,“黄昏死亡”,“一脸忧伤的” 月亮静静观望, 冷眼旁观抒情主人公的悲剧,目睹他与自然风浪徒劳无益的抗争。

《小舟》的作者可能会想起魏尔兰《忧伤》一诗中的诗行(载《撒腾体诗集》,1866),其中抒情主体的近似心态塑造出了近似的意象:“像被遗忘的小船 / 飘荡在潮汐之间,/ 我的心随风浪的意志滑行……”。像魏尔兰一样,巴尔蒙特对“船”这一浪漫主义题材用颓废派的观点给予新的解释。标题中的小舟加上“苦闷的”这个修饰语绝非偶然。从魏尔兰的十四行诗《苦闷》(载诗集《不久前的一天》,1885)开始,这种情感就成了世纪末诗人的自我感觉荧屏上特有的字幕:他痛苦,是因为意识到面对生存环境自己软弱无力,而且不可能成为另一种样子的人。索洛古勃的抒情诗当中,生活、命运、写作,都是“苦闷的”。悲凉的“苦闷”是梅列日科夫斯基、安年斯基、吉皮乌斯抒情风格固有的本色。巴尔蒙特只不过强调了颓废派自我感觉的这个音符,给注定毁灭的小舟披上苦闷的外衣,这条黑色小舟实际上是抒情主人公“我”的同貌人。

在世纪末纷纷涌动的思绪中,早期的巴尔蒙特曾经借鉴“18 世纪”公民觉醒的题材,变换手法,写出过一些作品。长诗《死亡之船》(见诗集《寂静》,1895)继续采用了毁灭性的“航行”这一隐喻,它所描绘的不仅是个人反抗的悲剧,而且是整整一代“被骗水手”的不幸:

> *我们被派到白茫茫的荒原,*
> *我们在冰天雪地祭奠亡灵,*
> *我们衰竭呻吟,冻得僵硬,*
> *苍白的唇上凝结着诅咒声!*

开拓新疆土的英雄气概与冲动归结为虚幻的渺茫, 开满鲜花的岛屿只是海市蜃楼的幻影,所谓庞大舰队的功勋只不过让人回想起“哑默的沉船残骸”。但是,“捐躯将士”的悲壮蒙难,对于 19 世纪 80 年代具有典型意义,这一事件及其特殊的含义(比如,“冰雪”国度的寓意,俄罗斯人已经习以为常),这些内容都包含在《死亡之船》这部长诗当中,诗中主旨与“牺牲”的激情背道而驰,并且反驳了“骚动的海”拯救“高尚的寂静”这一无稽之谈。组诗《雪花》反映了同样的心情;在这里,“皑皑白色”成了无所畏惧的联想符号,成了躲避“恶势

力及其诱惑"、躲避"昏聩的善良"、与世隔绝心态的象征。"哭泣的我"令《寂静》的主人公厌恶，这个人物与苦难世界格格不入("我不能容忍人类的叹息声")。

还在《北方的天空下》这本诗集当中，一方面赞美基督教的牺牲以及"准备擦干最后一滴泪"的决心，同时已经出现了相反的意向："我远离亲人们的痛苦 // 我厌倦整个大地和它的斗争"。诗人说他对自己抒情世界的变动不居极其敏感，并以此为他的离经叛道进行辩解："我是一片云，我是风的呼吸"。从此开始了对于变化的崇拜，心绪与情感的嬗变，这些变化的"瞬间流逝性"成了巴尔蒙特艺术追求的座右铭：

我不晓得明智，那只对别人合适，

我只会把飞逝的瞬间化为诗句。

每一个瞬间我都发现世界在改变，

其中充满游戏，彩虹一般奇幻。

俄罗斯的印象主义诗歌在费特的抒情诗中达到了颠峰，这位诗人所倡导呼吁的"瞬间陶醉"(勃留索夫，Ⅵ,216)，在巴尔蒙特笔下得到了生动完美的体现，原因是这种追求符合他个人的天性，成了他的"第二本能"。印象主义艺术固有的特征是用诗意美化世间万物无穷无尽的变化，在文艺趋向颓废的环境里，这种主张不止一次地增强了相对主义和主观主义的倾向[17]。巴尔蒙特也有这样的倾向，他的审美观念中渗透着夸张变形的"瞬间感受"(创作是"一挥而就的诗行"，其中凝聚着只有"刹那间"真实的内心体验)，这几乎成了他的写作范式("一个人是好还是坏，/ 反正对我都一样，/ 他说实话还是撒谎，/ 反正对我都一样")。

因此，巴尔蒙特抒情主人公所喜欢的形象一般都具有"瞬间"变化，难以持久的特征——比如朝生暮死的蜉蝣，奔流的小溪，"既属于大家又很孤僻"，"一闪而过的"大海浪花。诗人认为，诗句的功能，艺术的手法就在于传达稍纵即逝、朦胧缥缈的印象。海湾上缭绕的雾气，草原针茅的脉络，秋天飘在空中的蜘蛛丝——所有这些都是朦胧感触的象征，都会引起抒情主人公"我"的情感震颤。这些印象的可贵之处就在于初次感受的莫名其妙，不能用通常的逻辑推理给予解释，而只能凭借联想加以感悟。巴尔蒙特的"心绪成诗"的许多诗行往往由一连串并列成分构成，是许多形象与色彩的罗列：

缥缈的虹影。遥远的星。

峡谷与云朵，忧烦难排遣。

幸福的遐想由斗争激发，

哑默、辽阔、谜一般的蓝天……

适用于抒情短诗的联想原则常常也适用于创作组诗；组诗的题材虽然得不到充分发展，但是就像音乐组曲一样，可以产生出一系列变体。比如，在诗集《寂静》中，借助于各种各样的"洁白"物象，从不同角度表现了浪漫主义诗歌中孤独以及与世隔绝这一主题(《水仙花》、《白天鹅》、《火绒蒿》等等)。音乐组曲结构的典型例子是《自然力的四重唱》(见诗集《我们将像太阳……》)，还有歌唱"花与色"的组诗《花花公子马尔甘》中的二十二首诗(见诗集《美的弥撒》)。巴尔蒙特论述费特时写道，印象主义诗人想在抒情诗中表现"瞬间感受与这种感受外在的表达——奇妙的节奏这两者之间的精妙和谐"[18]。这时候，起到联想符号作用的节奏就具有了生命力；节奏丰富多彩，各有细腻精微的差别，隐含着奇异美妙的感情色彩，与抒情主人公的心态相吻合。巴尔蒙特被称呼为"擅用形容词的诗人"，"修饰语之王"；大量使用定语是其诗篇的特征——这是过分注重外界物体表象的结果，也是印象主义观察所固有的特点。安年斯基从巴尔蒙特的修饰语中分列出"抽象型"、"重复型"、"矛盾型"等类别，指出他所使用的形容词具有朦胧易变性，因而具有强烈的象征性[19]。巴尔蒙特第一本评论集《山巅》(1904)的开篇之作是《简论象征主义诗歌》(1900)，他在这篇文章中界定了印象主义及其创作宗旨"局部代替整体"(原文为拉丁文)是心理抒情诗的修辞手法之一："印象主义诗人——是擅长采用暗示、说出主观体验的艺术家，他常用局部的标示在别人心里复现他的整体印象"。虽然这种风格照巴尔蒙特的见解是超时代的(比如说他认为戈雅在其《随想曲》和《战争的恐怖》中是个"耽于幻想的印象主义者")，正是印象主义才有能力并且完全适合表现"当代心灵"的状态，以及错综复杂、巧妙变化的"感触情状……"[20]。巴尔蒙特的抒情诗扩展了印象主义诗学的功能：从它最初的模拟，那只不过是"进一步完善感受真实的方法"[21]，过渡到重新塑造，主观地转换客体的形象。巴尔蒙特的风格创新极具锋芒，有意炫耀，过度泛滥，甚至纠缠不清，以至于多年以后还让人记忆犹新。

3

巴尔蒙特在抒情诗集《寂静》中所表现出来的情绪带有颓废色彩，而在此后创作的第四本诗集《燃烧的大厦》(1900)中情绪就变得昂扬雄壮起来，正是这本诗集使得他名噪一时。对于世纪之交的社会氛围具有典型意义的社会情绪的转化，从忧伤的小调转向欢乐的大调，在这本诗集当中留下了鲜明的烙印。在《燃烧的大厦》当中，主人公挑衅性的情绪取代了沮丧消沉的感觉，狂放的情感，战斗的冲动，兴高采烈的豪情占据了上风，激发这些情绪的诱因各不相同——或者是对女人的爱情，或者是创作的激情，或者是超越既定界限的勇气与渴望。

《燃烧的大厦》一书的内容汇集了社会灾难的预感，用尼采的话说就是"世界火灾"，同时也有俄罗斯方式的价值重估："我烧毁了我所崇拜的，/ 我崇拜那些正在烧毁的"。这一次"烧毁"的原来是伦理道德法则：在俄罗斯第一批颓废主义者狂放无羁的言论中，大概巴尔蒙特的言辞最具有挑衅性。《燃烧的大厦》的作者公然颂扬残忍与放荡（《我抛弃了她》，《像西班牙人一样》），把两千年前烧毁罗马的暴君尼禄视为兄弟，用粗鲁的语言模仿波德莱尔的《恶之花》（见《西徐亚人》、《海盗》、《丑八怪》等诸多诗作）：

瘟疫，疾病，黑暗，杀戮与灾难，
蛾摩拉与所多玛*，瞎眼的城镇，
欲壑难填的愿望，张开的嘴唇，——

我祝福你们，祝你们一帆风顺！

（《丑八怪》，1899）

巴尔蒙特恶魔般的姿态引起了许多批评家的愤怒，他们谴责他的无政府主义倾向，甚至担心他会疯狂；舒利亚季科夫在他主编的通俗杂志《信差》上写文章指责《燃烧的大厦》的歌手有意把"当代心灵的抒情诗"引向用心险恶的颓废[22]。诗人的另外一些朋友和读者对他新出版的诗集也持否定态度，他们讨厌"血淋淋的丑恶"（见乌鲁索夫的著作），有些作家（如安年斯基，高尔基，勃留索夫）则不相信那些"匕首语言"的真实性，以为那只是为实现超人追求所戴的面具，用来掩饰真实——"女人般柔和的"秉性，他们认为巴尔蒙特是天性"柔和"的诗人。只有为数不多的同代人能够理解走极端的诗人好强争胜的目的：他想以罕见的激烈态度表示出对一切清规戒律的厌恶。向各种束缚人的法规造反，极其主观的诗人"除了推翻所有已知的规范以外，不承认任何法则"（维·伊万诺夫[23]），他主张无条件地肯定包容着黑暗与光明的全部生活（作者题词——"为了能够生存 / 整个世界都有依据"）。巴尔蒙特运用一切手段写出了大量相反相成的诗句——《对唱》篇，组诗《既说是，又说不》、《心中什么都有》，诗作《偶数与奇数》都是例证。正是在《致波德莱尔》的诗行中，诗化了这个具有"女性心灵"的"恶魔"悲剧性的双重性格：

你坠落在深渊，却渴望攀登顶峰，
你透过昏黄的惆怅仰望蓝色天空……

*. 蛾摩拉与所多玛，据《圣经》传说是古代两个城市，城中居民荒淫放荡，受到上帝惩罚，城市被大火焚毁。——译者注

《燃烧的大厦》的题材，形象情感的表达手法，节奏与色彩，处处都表现出水火难容的尖锐对立。“猩红花朵”的西班牙与俄罗斯平原“苦闷贫乏的土地”，奔驰在“火热沙漠中的阿拉伯骏马”，对应“宁静的阿姆斯特丹／古老的钟阵阵鸣响／动听的钟声相互呼应”。组诗《余光返照》中“老虎欲望”的凶猛，与温柔的诗篇，与《失宠的天使》诗行中的忠诚形成对比。在诗篇《良心》中非道德主义者忏悔性的自我暴露，自我中心主义者忽然准备为了亲近的人们“让生命燃烧”，都有些出人意料，诗人的利他主义符合基督教教义，接近民粹派的主张（《为牺牲祈祷》）。巴尔蒙特（与俄罗斯其他的尼采信徒不同，与追求“万物统一”、推崇索洛维约夫的象征主义者也有区别）虽然擅长运用相互冲突的反差与对比，但是他并不排斥二律背反这一综合命题。恰恰相反，在巴尔蒙特的艺术世界中，借用陀思妥耶夫斯基的话说，是“矛盾一道生存”；对于诗人来说，宏观世界与微观世界成分的错综复杂与“众声喧哗”——乃是万物生存的条件和形式。这一信念的深层潜藏着陀思妥耶夫斯基人类学的动因（诗人承认，《卡拉马佐夫兄弟》给予他的影响，“超过世界上的任何一部著作”[24]）与道德相对论的最新观点交织在一起了。但是《卡拉马佐夫兄弟》的作者与扎拉图斯特拉的歌手给予巴尔蒙特并行不悖的影响，并没有因为宗教思想（比如，像梅列日科夫斯基那样），或者索洛维约夫学派（比如像年轻的布洛克和象征主义第二浪潮的其他诗人）的说教而有所改变。在巴尔蒙特抒情主人公思绪与情感“百音交汇的乐曲”中，保存了颓废派抒情的狂放恣肆，同时也保存了挣脱道德说教的畅想：

我信奉市场及其赌咒与拥挤，
但也再次感到神明的亲近。
用沉重的战斧把一个人劈死，
我绝望地呼唤被我砍死的人。

（《超凡脱俗》，1899）

按照出版时间顺序，巴尔蒙特的下一本诗集《我们将像太阳……》（1903）被同代人公认是他最出色的作品。“……在这里，诗人沉浸于象征的森林之中，创作了唯一一本独具一格而又无限丰富的诗集，”布洛克这样写道（Ⅴ，137）。“烈火熊熊的熔炉熔炼并铸就了他抒情诗中最为出色的形象，”埃利斯如此评价巴尔蒙特的这部诗集[24a]。勃留索夫认为，在这本诗集中，“巴尔蒙特的创作达到了永恒之岸”（Ⅵ，258）。巴尔蒙特想重新塑造个性，为了与世界“融合”而克服“无家可归”的个人主义倾向（巴尔特鲁沙伊季斯）[25]，这些思想都在象征主义体系中得到了表现。富有创造性的太阳成了衡量崇高生活的尺度；“永生不死”的太阳对于“善、恶”同等看待，它不停地燃烧，这种不朽的功勋——乃是“地球幻想者”的榜样：

我来到这世界为观赏太阳，

如白昼熄灭，

我仍将歌唱……歌唱太阳

至临终一刻！

一打开诗集就能看到的这一诗节，凸现了热情的浪漫主义诗人的信仰，呼唤人们为创作自由"喷薄燃烧"，而不是"无声无息地腐朽毁灭"。

巴尔蒙特"放眼星球"的激情（其昂扬澎湃最接近尼采，一系列有关"太阳"的题材，民间传说和神话题材及文学形象都值得追忆回味）——表明他是俄罗斯艺术进入"宇宙时代"的先兆之一（斯克利亚宾，《神奇的长诗》，1903；别雷，《碧蓝中的黄金》，1904；维·伊万诺夫，《太阳心》，1905—1907）。就像巴尔蒙特的"太阳"诗集一样，齐奥尔科夫斯基依靠"火箭"征服星球世界科学著作的问世标志着这一时代的开端。



虽然这部诗集中有许多火与月亮，水与风的组曲，这些自古以来就存在的自然力展示出各种各样的面貌，或是相互结合在一起出现，并且还描绘了与其接近或相似的心理活动，但是这些都还不足以概括这部作品的多声部结构。正如诗集《燃烧的大厦》一样，诗人在这里一方面宣扬非道德主义，展现震撼人心的罪孽（《蛇的眼睛》一辑当中的《我欣赏自己的放荡》、《自由放任》、《无法无天地生活》等一系列诗作），另一方面是颓唐的色情（见诗辑《令人销魂的山洞》），再有就是颂扬"恶魔艺术家"（见同名诗辑和组诗《死亡之舞》；原文为法语）在这里反映了公民的心声，诗中出现了利剑的形象（《不要畏惧》；原文为西班牙语），揭露社会弊端的声音，对市侩和庸人的抨击（《在家里》、《给我们的敌人》等）。同样是在这本诗集当中，还有基督教伦理的说教，以及对使用暴力惩罚恶所持的怀疑：

刺死了龙的圣戈奥尔基，

朝四周观望，目光悲凄……

在与毒龙战斗中体验了"自己的辉煌时刻"，英雄"刺中——杀死了"它，但是面对敌人的尸体，英雄的豪迈气概已经"熄灭"。同代人指出了《圣戈奥尔基》构思的深刻与形式的纯熟："这首真正称得上是天才之作"，"是巴尔蒙特王冠上的一颗明珠"[26]。这本诗集是多声部的交响曲，其中依然听得见"民粹派"抒情诗的余音，献给高尔基的诗篇《路边草》（1900）对生活中的受苦受难者充满了发自内心的同情，是"无形的沉重车轮"压榨和蹂躏他们。安年斯基充分肯定了这些诗行，他与布洛克有所不同，布洛克认为，巴尔蒙特关心的"纯粹是他自己"（Ⅴ，372），安年斯基恰好将巴尔蒙特称呼为"路边草诗人"[27]。勃留索夫也把《路边草》

视为巴尔蒙特“最好的作品之一”(1921年写的一篇草稿，题为《巴尔蒙特是什么样的人?》)。他认为路边草与车轮的矛盾冲突像一把钥匙，有助于理解《铜骑士》和《罪与罚》，这种“世界命运”注定的无辜牺牲的悲剧具有深刻的历史意义(Ⅵ,491)。但是，巴尔蒙特本人却把自己的诗与涅克拉索夫的作品联系在一起，正是这位公民诗人鞭挞了“摧残千百万人的心灵与躯体的暴力”。在巴尔蒙特的心目中，涅克拉索夫才是伟大的社会艺术家，是具有创新意识的诗人，正是他在俄罗斯诗歌中第一次展现了“不和谐的音乐与丑陋的画面”[28]；巴尔蒙特把他在文集《山巅》中有关涅克拉索夫的文章叫做“穿透制度”。把颓废倾向与社会利他主义结合在一起，初看起来有些怪诞离奇，但是采用这种艺术手法的并非只有巴尔蒙特一个人。文集《山巅》与诗集《我们将像太阳……》的作者把波德莱尔与王尔德相提并论，不仅仅是由于迷恋《恶之花》，而且还由于热切关注备受欺凌与歧视的受苦人；由于俄罗斯热爱人民的人道主义传统强有力的影响，在这位俄罗斯诗人身上关注社会人生同样得到了有力的体现。

尽管巴尔蒙特的诗歌引发一阵阵激动，但是在他的抒情世界里处于主导地位的依然是存在主义，是对生活中奇异现象的强烈感受。《天籁四声》的歌手，拥有蓬勃的生命力和激情，由始至终感受到个性与自然宇宙的统一，巴尔蒙特原来走上了那时已在俄罗斯形成的“生活哲学”的轨道，对这种哲学提供了诗歌创作的早期样本。正是基于这种原因才产生了巴尔蒙特与尼采之间深刻的精神联系，使他成了这种哲学的鼓吹者和最早的表达者之一，触及到了更加本质的问题，与人们在诗集《燃烧的大厦》中所看到的仅仅停留在题材水平上相比，显然诗意内涵更加深刻[29]。巴尔蒙特一个本质性的特点是崇拜直觉，这使人们有理由思考他与“生活哲学”另一个名家柏格森的关系；尽管这两个名人有种种不同，然而他们的共同之处是都信奉叔本华的直觉论，强调变化和不停的运动是“生物”的本质属性，对于理性主义堡垒和唯科学主义表示厌烦。

巴尔蒙特写诗的水平同样体现了他与生俱来的激情。就像在那些“现代派风格”注重优美的艺术作品中一样(前面已有所论述)，形式经常变化是其作诗法特有的标志，这是外部世界与“心灵海洋”持续运动的符号。(在与诗集同名的诗篇《我们将像太阳……》中出现“断线，尖角”绝非偶然——它们是黑暗的奴仆，恶势力的侦探。诗集《余光返照》中有一首诗题为《曲折》，这是活跃的思想和语言的标志，是“游牧的云朵”和“伟大的银河”的特性。)巴尔蒙特对节奏音韵的“锤炼”使他的诗句精巧流畅，朗朗上口，如行云流水，特别柔顺和谐，灵活自然：

月光下飞行的白天鹅，
在冥冥之中越飞越远。
海浪温柔地偎依船桨，



百合向湿润倾诉依恋……

（《湿润》，1899）

选择音韵的娴熟技巧，采用辅音同音法的高超造诣在这里塑造了轻柔海水的音乐形象，取得了类似印象派音乐所达到的艺术效果。"我把白昼的色彩赠予大海……/我的语言翻卷着波澜"，诗人不知疲倦地重复着这样的诗行。"你——像清风，像波浪"，勃留索夫在给巴尔蒙特的赠诗中这样说。而巴尔特鲁沙伊季斯则把巴尔蒙特抒情诗内在韵律比喻为"出乎意料的浪涛"的来潮，是海潮汹涌吸引诗人追求新的境界[30]。"我们——是同一个大海深处迸溅起来的水珠浪花，"巴尔蒙特如此评说天才人物之间的兄弟情谊，但是在宇宙的交响乐中他所听到的是"和谐的波浪各自发出不同的声音"。大海汪洋，江河浩荡，山涧溪流，宁静河湾，点滴春雨——所有这些都是巴尔蒙特抒情风景中最为喜爱的形象，它们千姿百态，变化多端，具有各种各样的联想与象征意义。水的漂浮力——是现代主义形象资源里一个典型的隐喻（正如前面指出的，受他影响的艺术家甚至在雕塑中也违背静态的规律，力求表现浪花的飞腾）。生活中的自然现象在不停地自我更新，现代主义对这些更新现象的深入解析被人们认为触及了自然界的根本属性，正如我们在前面所看到的，这对于巴尔蒙特的创作个性具有纲领意义。"他的经常变化是他肯定持守初衷的外在形式，因为他觉得持守初衷就是不停地运动，就是坚持不懈地登上'山巅'……"维·伊万诺夫在1912年的一次讲话中透彻地分析了巴尔蒙特[31]，指出了这位歌手一直在歌唱永远变化的生活，他的抒情世界符合辨证规律，总是那么和谐自然。



巴尔蒙特最喜爱的象征标志，一是各种植物，一是现代主义艺术的强烈色彩。巴尔蒙特抒情诗的巨大"花束"囊括了俄罗斯田野和森林里大量的鲜花。在诗人看来，自然界这些不断开放的鲜艳小花儿，与类似斯堪的纳维亚半岛古诗"埃达"中的"世界之树伊格德拉西里"那些参天巨树具有同等的生长权利。巴尔蒙特为1916年出版的一本诗集起的书名是《白蜡树》，有的研究者说过，如果将巴尔蒙特有关树木的其他诗行收集在一起，"就足以再编出一部诗集"[32]。巴尔蒙特的文本中充满了各式各样的人物和植物（大都是神话和民间文学作品中熟悉的形象）。除此之外，他认为关爱植物应当成为一种生活方式；诗人呼吁人们像"花儿"一样生活，从容接受开花的幸福和凋谢的悲伤（诗集《只有爱》中的诗篇《轻轻地，轻轻地脱去衣裳……》）。而植物繁衍生长的奇异现象有时候竟然成了保持诗歌完整性的一条法则。比如，《植物》一诗的诗节（见诗集《美的弥撒》）就像从诗的"树干"上长短不一孳生出来的嫩枝；韵律交错与节奏变化恰似植物自由生长的天性。与此同时，巴尔蒙特热衷于"色彩鲜明"的形象符合他美化世界风景的追求，这正是"现代派"艺术大师共同的特征。在俄罗斯艺术界，不仅巴尔蒙特一个人，还有许多象征派诗人受到了现代派多方面的影响，巴尔蒙特把这种影响与印象主义揉合在一起。巴尔蒙特还最早提倡（1900年一次演

讲)新时代心理抒情诗复杂的艺术构思应当保持完整性,要让象征主义、印象主义与颓废主义三种因素共生共存。

4

继诗集《我们将像太阳……》之后,陆续出版的三本诗集《只有爱》(1903)、《美的弥撒》(1905)、《恶毒的诱惑》(1906)——证明了巴尔蒙特依然停留在原先的创作领域。诗人珍视的题材,他的情绪变化,他的爱与憎大致已具备了轮廓;现在提到这几本诗集,有必要想方设法"挖掘出"其中珍贵的(或者否定的)因素,寻找出新的形象例证。正如人们所了解的,就像印象主义音乐一个主题有许多变体乐曲,印象主义绘画的特点是常常把客体外貌的细微变化画成一系列连续的组画(比如莫奈的组画《鲁昂大教堂》、《陶罐》等)。巴尔蒙特的诗歌中也有类似的变体。诗人在其创作道路的不同阶段,有一些稳定的、反复出现的综合题目,这样一个形象就可能折射出许多近似的形象。一个心爱的主题可能在几个组诗当中多次出现,日益复杂的题材重复从一本诗集流向另一本诗集。例如,诗集《我们将像太阳……》开篇就颂扬"崇高的天体",这种宇宙激情还回响在诗集《只有爱》中的组曲《太阳颂》,以后又出现在《美的弥撒》卷首的题词当中,此后还有多次的返响。穿上新颖的隐喻服装,在一本本诗集中一再重申"包容一切"的信条,鼓吹非道德主义的宣言,高唱"自发力量的颂歌"——或者反驳"陈腐论调的奴隶"唯理论者,痛斥"人类的霉菌"——庸俗的市侩。一个主题具有多种变体仿佛是一种特有的姿态,是巴尔蒙特诗歌体裁与风格的特征,但是,对于这一特点许多评论家并没有给予应有的关注。巴尔蒙特不断出版新诗集,"伴随日益增长的声望不知节制地耗费诗句"(Ⅴ,547),这一现象让布洛克感到不安;埃利斯写道,1905年以后,巴尔蒙特原先的诗歌开拓逐渐趋向庸俗化,成了"不断自我重复的诗人"[33]。

然而就在这个并非是巴尔蒙特诗歌创作最为鼎盛的时期,诗人依然运用从前的主题写出了富有表现力的变体作品,艺术技巧有了新的超越。诗作《原子的舞蹈》(1905,诗集《美的弥撒》)以"科学诗"的精神对宇宙主题进行了勾勒描绘(发表在《天平》杂志,由于勃留索夫的热情评价而受到普遍欢迎)。迎合原子世纪之初人们的兴趣,巴尔蒙特采用一系列巧妙的隐喻,猜想"天上的宫殿"与物质内部的神秘领域具有天然的共性;因为在那里也有"尘埃似的星球",四周是"隐秘微粒的湍流"。反理性主义的巴尔蒙特所写的科学诗拥有一批追随者,但是这些人不相信"思想高傲"的人类能够掌握大自然的秘密,从"卢克莱修的古老歌谣"开始的探索自然奥秘的尝试一直都是徒劳无功白费气力。

这几年巴尔蒙特的爱情诗获得了新的色彩。"巴尔蒙特的诗歌颂扬……爱情的全部礼仪,歌唱爱情的七彩虹霓",这是勃留索夫的评价(Ⅵ,253)。作为"蓬勃生命"的歌手,巴尔

蒙特渴望占据抒情世界引人注目的舞台，他的爱情诗优劣悬殊参差不齐，有时候失之平庸，陈腐拘谨（比如流传甚广的"我想要放肆，我想要大胆……"），但他的诗句总是形象鲜明，独具风采，在这些成熟的年代里奉献出许多给人印象深刻的诗行。诗人认为，性别的自发力量的确能移动高山，海洋陆地都得听凭它主宰；只要"血液海洋里的怪物／伴随摇晃的节日／还在颤抖，编织爱情的笨重锁链"，古老的海洋就依然充满生机。然而这海洋的巨人及其情欲一旦消失，澎湃的海浪变得软弱无力，吞噬一切的将是"平坦的，单调的，无声无息，荒无人烟，被太阳烤焦的沙滩"；没有爱情的世界就是这种荒凉景象（《沙滩》）。

巴尔蒙特还曾经为自己的女儿写过一本"儿童诗"诗集《仙女的童话》（1905），诗句"轻盈如清风吹拂"，用布洛克的话说，这是"一束最为芳香细腻的花朵"（Ⅴ，619）。在这本书里，巴尔蒙特仿照魏尔兰"优美的歌谣"，以天真的旋律，亲切的语调，纯朴而优美的笔触描写大自然给予人的亲切印象，诗句富有引人入胜的艺术魅力：



越橘正慢慢成熟，
白天已越来越冷，
听到鸟儿的鸣叫，
心里平添了愁情。

太阳已很少欢笑，
花朵失去了芳香。
秋天就快要睡醒，
哭泣得泪眼汪汪。

（《秋》，1905）

很难相信，还是同样一支笔（而且是在相同的年代！），却开始诅咒"专制强权的野兽"，为奋起反抗的无产阶级谱写赞歌（"工人啊，我和你在一起！／我歌唱你掀起的风暴！"），创作"鞭挞的诗篇"，用作者的话说，就是揭露当权者的讽刺诗（《我们的沙皇》、《沙皇说谎》等等），须知在世纪之初讽刺杂志上，类似的作品比比皆是。如同巴尔蒙特第一首嘲讽尼古拉二世的作品（《小苏丹》，1901），这些讽刺诗以手抄本的形式四处流传，有些还被社会民主党人印成了传单[34]，或者发表在布尔什维克的《新生活》报上；巴尔蒙特（像明斯基和丘尔科夫一样）成了《新生活》报的撰稿人，这份报纸第一期就采用了巴尔蒙特写的《给俄罗斯工人》。维·伊万诺夫当时认为，巴尔蒙特"常常是一个出色的讽刺诗人"[35]。但是，绝大部分象征主义诗人都蔑视"三戈比巴尔蒙特"的政治讽刺诗，这些诗被收入了《诗集》（1906），由高尔基主持的"知识"同人出版社出版，是"廉价文库"的一种，印数两万册，后被警察统统没

收。巴尔蒙特的革命诗篇还出现在被俄罗斯官方查禁的、由阿夫米加特罗夫主编的《红旗》(巴黎)杂志上;同样在那里,诗人于1907年出版了诗集《复仇者之歌》。

那时候波兰革命诗歌的复仇精神引起了巴尔蒙特的关注。他怀着浓厚的兴趣翻译密茨凯维奇反抗暴君的诗篇,诗中的情绪与俄罗斯社会大多数人的心情极为接近。巴尔蒙特从密茨凯维奇的诗集《亡灵节》中选译的《波兰囚徒之歌》,愤怒的诗句尖刻犀利,发表在阿夫米加特罗夫主编的《红旗》(巴黎)杂志上(1906,第2期),引起了强烈反响,效果决不亚于他自己创作的政治抒情诗和讽刺诗:

不管处境有多么险恶,——
西伯利亚,苦役矿场,
随便。我倒心甘情愿
劳动流汗,为了沙皇。

手起锤落,趁热打铁,
一片昏暗里没有霞光,
我说哪怕再冷再黑暗,
打造利斧,为了沙皇。

我要娶一个糙粗女人,
讨个糙粗老婆度时光:
万一我死了被人抬走,
生下巴林,为了沙皇……

巴尔蒙特1906年所写的随笔《人骨长笛》采用了密茨凯维奇的诗作《德济亚多夫》和长诗《康拉德·华伦洛德》的片段,后来又把这些作品收入了抒情散文集《白色闪光》(1908)。(巴尔蒙特笔下悲凉、凶险的长笛形象,具有表现主义色彩,使人想起王尔德的笔法,同时也预示着马雅可夫斯基著名的隐喻《长笛—脊椎》。)巴尔蒙特在这里感受到了"流逝瞬间斯拉夫人心灵"共有的疼痛;做长笛的骨头属于暴君奴役下牺牲的那些人,他们唱着复仇的歌,唱着所有斯拉夫人忧伤的歌,照波兰诗人的话说,他们只知道"奴隶的反抗精神"。在巴尔蒙特的意识中闪耀着杰出艺术家的理想,这样的艺术家像"山巅"一样,在"共性之中显示出个性"。现在,诗人觉得自己是"波浪中的波浪",是"琴声中的琴声",是"闪电中的闪电"。他呼吁当代的抒情诗人记住密茨凯维奇的口号:"要歌唱并且要诅咒!";他号召当代诗人"与沸腾的熔岩,与热血的熔岩,与潜藏在大地之下、终将在大地之上盛开的红



花”站在一起[36]。巴尔蒙特的革命激情符合暴风雨年代的精神，而时过境迁，他的激情也归于泯灭。创作命运新的转折带领诗人走上了历史与神话的道路。

5

巴尔蒙特的诗集《恶毒的诱惑》(1906)开篇引用了《伊戈尔远征记》的片段，其中涉及覆盖大地的漫漫长夜，阴沉的乌云和血红的霞光：诗人把已经开始的反动政治所激发的事件看成是民族歌谣使之世代流传的历史悲剧。这一时期往昔的形象越来越吸引巴尔蒙特的目光，他从民族的道路看到了通向世界的共同大道，他想从写抒情诗转向创作史诗。但是，对于 1900 至 1910 年期间的俄罗斯艺术说来相当典型的这一倾向(巴尔蒙特是最早感受并且试图表现这种倾向的先驱之一)，并没有完全如愿付诸现实，在巴尔蒙特的创作中“时时处处见到的依然是抒情诗”(维·伊万诺夫)。



诗集《火烈鸟。斯拉夫人的芦笛》(1907)标志着用现代诗再现俄罗斯口头诗歌形象这一尝试的失败，许多批评家认为这本诗集是巴尔蒙特的败笔之作。勃留索夫指出了诗集中为数不多的成功之作是《礼赞太阳的辉煌》；再有值得一提的是《雷神》——巴尔蒙特的这篇神话题材的杰作与戈罗杰茨基的《多神教》组诗几乎写于同一个时期，但是他的作品就其生动准确形象性与诗句的表现力而言，远远胜过后者。不过，《雷神》只不过是《火烈鸟》篇目中为数不多的例外。这本诗集的作者由于追求浪漫主义诗人所热衷的民间文学的氛围，从而走上了一条现代主义的错误道路。引诱巴尔蒙特误入歧途的是《海华沙之歌》的作者朗费罗，巴尔蒙特肯定地说，这个美国诗人善于“透过当代印象的棱镜折射出大地原始子民的原始传说”[37]。但是，朗费罗利用土著印第安人的神话片断试图创造出至今不曾有的美国民族的史诗，而巴尔蒙特却想要改写已经存在的神话。重新改编有关伊利亚、米库拉或者萨特阔的壮士歌，模仿谚语(如“避开毒眼”，“避开刀枪与箭簇”，“三十三重忧愁”等等)，编写迷信传说(《阴暗的故事》)，他把几篇民间口头歌谣的情节和形象随意地穿插交织在一起，并引入与这些作品相去甚远的抽象概念以及诗的外在形式。起初，布洛克还称巴尔蒙特为“古斯里琴师”，但很快就责备他说《火烈鸟》以及巴尔蒙特改编的其他民间诗歌“四分之三的篇幅都是胡言乱语”(V，138，374)。勃留索夫不喜欢巴尔蒙特的这些作品，认为“怪诞的韵脚”与古老的壮士歌格格不入，他批评诗人把源自尼采的当代智慧格言生硬地强加给来自民间的思想；壮士歌中的英雄人物穿上“颓废派的常礼服”显得“既可笑又可怜”，勃留索夫的结论是，迫使民间艺人世世代代创造的天才作品适应“当代审美趣味的要求”，这种做法是徒劳无益的(6，270，271)。其实，20 世纪之初广泛流行的“新俄罗斯风格”的种种弊端，究其根源正是受了那种现代主义手法的戕害，当时祖国的建筑、雕塑、版

画作品、阿布拉姆采夫和塔拉什金工作室的实用艺术制作无一不受到这种流弊的影响。现在我们不难理解巴尔蒙特让《斯拉夫人的芦笛》回响，正是与当时其他现代派艺术作品并行不悖的艺术现象（继诗集《火烈鸟》之后，类似作品还有模仿鞭笞派歌谣的《绿色花园》，1909；《余光返照》，1912；以及其他诗集）。

19 世纪 90 年代末至 1910 年以后的最初几年，在俄罗斯艺术界与文学界，风格模仿成为时髦现象，这种风格模仿在巴尔蒙特这一时期的作品中占据了不少篇幅，这与他写诗只顾追求数量而忽视质量不无关系；他的诗歌作品占优势的并非内容的深度，而是它的广度，他所选择的题材形形色色，极其广泛。在模仿民间文学的潮流中，巴尔蒙特一方面利用民间口头诗歌材料进行改编重写，另一方面开始翻译世界上各个民族的神话与传说。1908 年出版的译作《远古的呼唤。古代颂歌、民谣与构想》有一个长长的副标题："埃及—墨西哥—玛雅—秘鲁—迦勒底—亚述—印度—伊朗—中国—日本—斯堪底纳维亚—希腊—不列颠"。

值得指出的是，巴尔蒙特对于神话的兴趣（有别于大多数象征派诗人）范围很广，扩展到希腊罗马神话领域之外；这个好走极端的浪漫主义者痴迷于罕见的、更古老的神话。"希腊人与罗马——这已经是流水般的岁月。这——就是我们……。我从来不想从希腊人和罗马人那里获得自己心灵的复苏……" 这是巴尔蒙特 1911 年写给勃留索夫信中的几句话[38]。1905 年游览了南美洲各国和一些海岛以后，巴尔蒙特的注意力开始转向阿茨蒂克人和玛雅人的信仰与传说（他为《天平》和《金羊毛》撰写了系列随笔，这些作品后来收入了文集《蛇花》，1910）。在以后的岁月里，巴尔蒙特继续关注这些古老民族的历史、神话和民间传说，把收集到的材料写进诗歌，在连续出版的几本《海外见闻集》当中还各有侧重地收入了斯拉夫、立陶宛和斯堪底纳维亚各个民族的神话与传说。对大量的异域风情材料进行加工利用，有时候诗人把握不准审美趣味与感情尺度，以至于形成障碍，使得读者和评论者难以发现巴尔蒙特作品中真正有价值的东西——天真直率的爱情诗和歌颂俄罗斯大自然的抒情诗。随着诗人年岁的增长，越往后越常听到他的忏悔，他渴望"重新返回"他深深挚爱的俄罗斯。1909 年远游以后，巴尔蒙特写成了献给埃及的组诗《奥吉利斯的边疆》（这也是诗人为他的漫游随笔集所起的书名），其中有许多语言表现了诗人对于俄罗斯森林与原野的忠诚与热爱。"我们的北方比埃及更美丽"——这不仅仅是那些年代所写诗篇开头的一句诗，同时也是诗人站在"世界"与"祖国"十字路口时的一种抉择和表白：

> 无论多么遥远，不管水深火热，
> 无论盲目的命运把我抛到哪里，——
> 我唯一的呼声是呼唤"俄罗斯！"

在燃烧中歌唱："我永远热爱你！"

（《在地球的边缘》，1914）

巴尔蒙特在祖国度过的最后五年，经常去外省游览（从乌克兰到远东），一路上进行诗歌朗诵，举办讲座，不仅创作取得了丰硕成果（五本新的抒情诗集问世，还出版了一本诗歌评论集《神奇的诗歌》，1915），还写了评论艺术通感的文章（《自然界的声光现象与斯克利亚宾闪光的交响乐》，1917），翻译了卢斯塔维里的《虎皮武士》的部分章节，撰写了一些诗集与文集的序言。布洛克写于1907年的预言应验了："显然，'优雅精致'的巴尔蒙特应该被质朴的，像从前一样大胆的巴尔蒙特打得落花流水"（Ⅴ，138）。的确，随着年月的推移，巴尔蒙特诗歌中名噪一时的非道德主义题材，故作姿态的轻浮狂放以及颓废主义的种种乖谬行径逐渐消失殆尽。同时消失的还有印象主义手法的过度夸张；艺术家随意炫耀"形式技巧"（勃留索夫评论巴尔蒙特的话）越来越多地让位于节制与分寸感。巴尔蒙特号称"蓬勃生命"的歌手，他的抒情世界的核心得以保存，现在，诗歌的枝条不如前一个时期那么鲜明，但是生长得更加精细。"在《我们将像太阳……》和《只有爱》两本诗集中大喊大叫的内容，在后来的诗歌作品中表现得更有思想深度也更加完美，"叶·阿尼奇科夫有关巴尔蒙特的这一论断，见1914年温格洛夫主编的具有奠基意义的《20世纪俄罗斯文学》巴尔蒙特一章[39]。

不过，肯定巴尔蒙特作品中的变化，反对指责他已"日暮途穷"，这种见解远没有得到大多数人的一致认可。在文学重要阶段的转换时期，在新的风格与新的诗人层出不穷的时候，只有维·伊万诺夫和巴尔特鲁沙伊季斯坚持他们的意见，给予诗人以崇高的评价（前面已经提到过）。伊万诺夫作为首倡者之一于1912年3月11日在彼得堡大学新语文学会组织了诗歌朗诵会，庆祝"伟大的俄罗斯诗人"创作二十五周年，并且在会上发言（而诗人巴尔蒙特此时却正在环球旅行途中）[40]。

伊万诺夫对比了巴尔蒙特与魏尔兰的创作意义，强调指出这两个诗人都属于那种与众不同的艺术家，他们来到这个世界上的使命就是"以多种方式的生活，用前所未有的、新的眼光透视所有人的心灵"。伊万诺夫从巴尔蒙特的诗歌作品中发现了（与他本人非常近似）"满怀无限热情充分肯定……生存的价值"：诗人不知疲倦地"向所有的人表示'赞许'"，其中洋溢着"人类精力旺盛的激情以及难以遏制的创作欲望"，他所"否定"的——"仅仅是死亡，因循守旧，活泼生命僵死的外壳……心灵的怯懦，对自由力量的奴役以及奴隶的怯懦驯服"（48，49，53）。在弗·阿·布朗看来，巴尔蒙特的创作，与梅特林克和汉姆生一样，都处于欧洲现代主义的"顶峰"——都属于新浪漫主义艺术的典型范例。在新浪漫主义流派中同样存在一股"来势威猛的理想主义浪潮"，使得19世纪的哲学思想和精神生活的其他领域都出现了新的面貌（3）。弗·德·巴丘什科夫着重指出了巴尔蒙特诗歌中的"当代

生活的印痕”，认为他的抒情风格“影响了整整一代人的心理”；巴尔蒙特作为“当代英雄”既出现在作品的正面内容当中，也出现在“朦胧迷茫的情境中”，还出现在陀思妥耶夫斯基所指出的俄罗斯“为全人类承担道义的良心”中，这种关注全人类性的良知如今已成为社会的自觉追求，成了世界生活“认知，理解，亲身感受”的动因（16—17）。

在《四分之一世纪》一诗中，巴尔蒙特以戏谑的口吻回答了二十五周年纪念庆典（这种庆祝活动也在巴黎举行，与会者有雷涅·希尔、波利·福尔、久斯塔夫·卡恩等名流），诗人夸张地承认他具有“疯狂歌手”的面貌特征，他重复说自己“只是用心生活，超脱理智 / 像一只飞鸟，像个诗人”，并且“在雪原上仰天大笑，留下初行者凌乱的足迹”。但是，与上述说法不同，在 1915 年前后出版的几本诗集中常常回旋着忧虑不安的音调。这是呼吁人们制止“失去理智的人”，制止战争的罪恶，这是由于工业化对大自然的破坏所引起的沉痛“忏悔”（《黑天鹅》、《夕阳残照金字塔》及其他随笔）。这也是替农民的艰难感到忧虑，农民“为了保护被剥夺的土地不得不打官司”。在《还是那些人》和《当时》这两首诗作中（见诗集《白人建筑师》，1914），罗斯——不是“火烈鸟”的天地，不是《绿色花园》，而是乡下土地，那里“还是那些破败的荒村，/ 阴郁的农夫，瘦弱的马匹”：

这里年年岁岁闹饥荒，
忧患连续了几个世纪，
这里有严酷的大自然，
这里的人一直受委屈。

忍受屈辱的人只能“在梦中发泄怒气”，或许“只有红色的公鸡……”才能惊醒他呆滞的睡梦。

对于十月革命的巨大转折，巴尔蒙特的反应不同于另外那些象征派诗人，既没有创作上的欢欣鼓舞，也没有种种美好的幻想。《牧羊人的号角，你为什么吹响？》这首诗标明了创作日期是 1917 年 12 月，诗中音调像“叶赛宁式”的沉痛，俄罗斯辽阔的远方已经失去知觉，那里“游荡着灾难”，诗人把俄罗斯的命运视为自身的痛苦：

我像你一样响亮，一样呼唤，
但在沉寂的荒原我变得沉寂……

自由再一次没有交到人民的手中，留下来的只有梦：

没有自由的时候我们梦见自由，

但享受自由的时刻却没有自由……

巴尔蒙特违背了他一度作出的承诺，开始思考人民自由的虚伪性，"享受自由却没有自由"成了他在十月革命后最初一段日子里一篇政论的主题。在自传体散文与诗歌集《我是不是革命者？》(1918)这本小册子中，诗人将自己从年轻时代自己积极参加过的、反抗专制主义的正义斗争与布尔什维克暴动的虚假革命性进行了对比。怀着同样的目的，他还把自己1905至1907年期间发表的政治抒情诗也编进这本书中。组诗《1917》包含着"二月"彩虹般的希望，诗人号召士兵奋起捍卫祖国，拒不接受十月的"突变"。按照茨维塔耶娃的话说来，巴尔蒙特"从革命出现的第一个小时就表明了拒绝的态度"[41]，而他对自己曾经写过的赞美革命的诗篇，很快就判定说是"谬误的"声音。诗人认为真正的革命只能具有创造性，建设性，面对"盲目摧毁、恶魔般凶狠的风暴"，诗人表达了他的愤怒，并且谴责了这种风暴的目的。巴尔蒙特回顾了自己年轻时代如何钻研政治，他写道，"社会主义，……在我看来是枯燥的，简陋的，是'可怜的杜撰'，是'对个性自由的摧残'。这种杜撰'或许在短暂的历史时期能够变为现实'，只不过是为了让人类推翻这种'精神奴役最坏的方式'"。诗人谴责新制度，因为它"导致国民经济的完全瘫痪"，他还谴责"谎言"，谴责"土沙皇们懒惰、居心不良、粗野"，"寡廉鲜耻、贪婪"，谴责他们"在全国各个城市和乡村独断专行，在俄罗斯生活各个领域飞扬跋扈"[42]。

巴尔蒙特于1923年出版了文集《我的家在何处？》文集中同一标题的随笔所记载的回忆，诗篇《没有面包》等作品，全都说明了诗人及其家庭1917年以后在莫斯科三个冬天经历的极度匮乏，说明了父亲位于舒亚附近的庄园被没收充公、惨遭毁坏以后，诗人无家可归的凄凉感受，了解巴尔蒙特1918至1920年生活状况的人们对此都能给予证明。那时候与巴尔蒙特保持友好交往的茨维塔耶娃赞赏他的坚强，欣赏他对平庸无聊的蔑视，认为他"天生的高贵"，具有那个时期极为罕见的习惯奉献，而不善索取的品格与气质[43]。根据1917年秋天起开始写的抒情日记当中的几首诗(这些作品都收入了巴尔蒙特侨居国外出版的第一本诗集《海市蜃楼》，1922)判断，在诸多损失与悲凉中最让诗人感到痛苦的是对民心的失望，是意识到民心受到了深深的伤害：

你全错了。你心爱的人民
并非你幻想的人民。不是。

那边狼窝里的狼龇着牙齿，
人心里的人沉默，没有声息。

(《钟摆摇晃》，1919)

6

巴尔蒙特来不及等待萨巴什尼科夫兄弟出版社出版他在俄罗斯完成的最后一部作品集——《太阳的金线》(1890—1918 年诗选,作品选自从前出版的二十一本诗集,莫斯科,1921),诗人携带妻子和女儿于 1920 年 6 月 25 日离开了莫斯科,然后经过彼得堡、雷瓦尔和斯德丁,艰难地到达了巴黎。首先体验的痛苦就是不得不生活在"外人之间";尽力避开"巴黎的俄罗斯人"和从前认识的法国知识界的熟人,孤身独处成了他不可抗拒的愿望。仿佛是有意加重自我流放,诗人在法国濒临大西洋海岸一个荒凉的角落找到了栖身之地(卡普布列敦等地),但是这只不过徒增愁闷,忧愁笼罩了"被人遗忘的诗人":

> 我在古老、灰暗、聋哑的不列颠,
> 在渔民当中,他们和我一样贫困,
> 但是这些渔民能从大海里捕鱼,
> 海洋只把苦涩的浪花给我作赠品。
>
> 一个人孤零零滞留在别人的天地,
> 往日理想珍重的一切已随风消散,
> 我消磨时日,四周如灰雾濛濛,
> 一个人,孤零零。不幸。在天边……
>
> (《被遗忘的人》,1921)

在异国他乡,忧愁中唯一的安慰那就是回忆俄罗斯,怀念俄罗斯,歌唱俄罗斯。《我的——属于她》(1924)是巴尔蒙特献给祖国的诗集当中一本书的标题,这也成了诗人创作最后的座右铭。在他的心目中,诗意的"俄罗斯",这一个题目可以写出无穷无尽的诗篇。诗人对珍藏在心底的隐秘一向善于"呼唤",照亮并给予赞美,巴尔蒙特采用多种透视角度,各种投影方法,依靠联系产生的种种方案,一次又一次地描绘祖国的面貌。古代的传说,历史的篇章,农民劳动与过节的情景,尤其是俄罗斯中部地区大自然留下的印象,锐利的目光多次观察到的与记忆保存的细节特征,融合成了故乡土地生动的形象,这与巴尔蒙特从前的风格——以"俄罗斯情趣"塑造镏金镀银的外形有着明显的区别。在侨民文学篇目浩繁的怀念家乡的抒情诗当中,巴尔蒙特缅怀俄罗斯的诗歌以其感情的穿透力和艺术技巧的优雅精致而显得出类拔萃。他的名篇佳作对于俄罗斯侨民诗歌来说如此珍贵,足以与什

梅廖夫的散文《上帝的节日》或者布宁的《阿尔谢尼耶夫的一生》相媲美。20世纪30年代中期之前(但是已经出现精神病的征兆,预示着诗人暗淡的晚年),巴尔蒙特的创作精力并没有衰退;他的五十卷作品二十二本是在国外出版的(最后一本文集《光明的献身》,1937年在哈尔滨出版)。但是这些书籍既没有带来新的读者,也不能帮助他摆脱贫困。只有为数不多的人珍视这位老诗人罕见的行云流水般的抒情才华和内心感受的明澈开朗。在这些作品中——如同魏尔兰书中的"明智"——出现了巴尔蒙特早期很少涉及的宗教情感。这些情感不仅渗透在内容当中,而且也影响到了形象的结构(见《千真万确》、《上帝和我》、《袅袅上升的烟》)等诗篇。

塔上的神龛,牧场,
宗教仪式的芳香……

又如:

在那里互相亲吻三次,
蜜蜂亲吻金色的垂柳……

克留耶夫的隐喻手法与此相类似(如"以为教堂台阶是松林边缘"等等)。巴尔蒙特晚年写诗的某些特点与比他年轻的一些诗人不止一次产生了呼应与共鸣。比如,从巴尔蒙特的创新词语(像"сребровлага Луны",月亮的银湿;"небосинь",天蓝;"всеобъем",包罗万象;"златоверх",金顶;等等)不能不说是受到了谢维里亚宁"反转回来的影响"(而谢维里亚宁从创作之初就将巴尔蒙特视为典范,并且以这种师承关系为荣)。巴尔蒙特的《牧羊人的号角,你为什么吹响?》(前面已经提到过)回响着"叶赛宁式"悠长的旋律,——巴尔蒙特某些"乡村题材"的诗节与《悼亡节》作者的抒情诗在音调韵律方面的近似绝非偶然的巧合。正是1910至1920年期间的年轻一代诗人推崇巴尔蒙特为大师,而他往日的志同道合的朋友却拒绝给他这份荣耀。1916年霍达谢维奇写道:"经常评说巴尔蒙特诗歌的时代已经过去。他的诗成了我们曾经生活过的那个时代的一个组成部分。他的诗融入了我们正在呼吸的空气。没有巴尔蒙特的世界,对于我们说来是不完整的"[44]。

1942年12月24日巴尔蒙特在巴黎附近一个养老院去世,玛丽娅的母亲(叶·尤·库兹明娜-卡拉瓦耶娃)为他料理了后事。诗人在人们朗诵他的诗歌声中离开了这个世界。

注释:

本章文本中的引文,除了已经指明出处的以外,分别引自下列版本:《康·德·巴尔蒙特诗选》,弗·奥尔洛夫编选,撰写序言并作注,列宁格勒,1969,大型诗人文库;康·巴尔蒙特《光明时刻》,选自50卷之第1卷的诗歌与翻译作品;《我的家在何处?》,诗歌、艺术散文、评论文章、随笔、书信(第11卷),瓦·科莱德编选、作序、注解,莫斯科,共和出版社,1992。

1. 马·沃洛申,《朝霞中的火光》,1912,马·沃洛申,《创作面影》,莫斯科,1988,537、539页。

2. 亚·布洛克,《康·巴尔蒙特,诗集(1905)》,见布洛克文集八卷集,莫斯科,1962,第5卷,548页(此后文本中注明卷数和页码)。

3. 因·安年斯基,《抒情诗人巴尔蒙特》(1904),因·安年斯基,《影像集》,莫斯科,1979,93页。

4. 康·巴尔蒙特,《诗是神奇的现象》,莫斯科,1922,22页。

5. 瓦·勃留索夫,《论俄罗斯诗歌草稿,1895》,引文参见:阿·尼诺夫,《(勃留索夫)与康·巴尔蒙特来往信函,1894—1918》,《文学遗产》,第98卷,第1册,1991,35页。

6. 维·伊万诺夫致勃留索夫信件,1903年9月29日,10月12日复信,《文学遗产》,第85卷,莫斯科,1976,438页。

7. 高尔基,《巴尔蒙特与勃留索夫的诗歌》(1900),马·高尔基,《未收入文集的文学批评文章》,1941,莫斯科,43页。

8. 埃利斯,《俄罗斯象征主义诗人:康斯坦丁·巴尔蒙特、瓦列里·勃留索夫、安德列·别雷》,莫斯科,1910,118页。

9. 《勃留索夫七卷集》,莫斯科,1975,第6卷,281页(下面的引文在同一页)。

10. 瓦·科莱德,《侨居国外的巴尔蒙特》,康·巴尔蒙特,《我的家在何处?》,第7页。

11. 参见:《隶属于圣彼得堡大学的西方新语文学研究团体》,圣彼得堡,1914,第7版,3页。

12. 参见:弗·奥尔洛夫,《巴尔蒙特:生平与诗歌》,《康·巴尔蒙特,诗选》,列宁格勒,1969,大型诗人丛书,70页。

13. 鲍·帕斯捷尔纳克,《翻译札记》(1943),《鲍·帕斯捷尔纳克五卷集》,第4卷,莫斯科,1991,394—395页。

14. 《弗·奥尔洛夫文集》,27页。

15. 符·柯罗连科给巴尔蒙特的信写于1886年2月23日(《青年近卫军》,1957年,第6期,材料公布者是阿·赫拉布罗维茨基)。巴尔蒙特把自己的诗集《寂静》赠送给柯罗连科,并在扉页上题词感谢他的支持(这本书存放在波尔塔瓦柯罗连科故居纪念馆),1916年他们见面时,巴尔蒙特再次表示谢意。参见:《柯罗连科书信短评摘记》,《文学报》,1983年8月10日,第32期(材料公布者是马·彼得罗娃)。

16. 参见:诗集《我们将像太阳》(1903)中的一首诗《当之无愧与名声扫地……》

17. 参见:伊·科列茨卡娅,《象征主义诗歌与美学中的印象主义》,《19世纪末—20世纪初俄罗斯文学美学观念》,莫斯科,1975,213页。

18. 康·巴尔蒙特,《象征主义诗歌简论》(1900),巴尔蒙特,《山巅》,莫斯科,1904,83页。

19. 因·安年斯基,《影像集》,莫斯科,1979,117—118页。

20. 康·巴尔蒙特,《山巅》,77—78页,74页。

21. 奥·瓦里才尔,《当代德国的印象主义和表现主义》(1890—1920),日尔蒙斯基责编并撰写序言,彼得堡,1922,8页。



22. 参见:《文学大事记:1900》,《19 世纪末—20 世纪初俄罗斯文学,90 年代》,莫斯科,1968,462 页。

23. 维·伊万诺夫,《论巴尔蒙特的抒情风格》(在新语文学会大会上的讲话),《阿波罗》1912,3—4 期,36 页。

24. 康·巴尔蒙特,《1903 年 5 月 17 日自传书简》,斯·温格洛夫主编,《20 世纪俄罗斯文学,(1890—1910)》,第 1 卷,莫斯科,1914,59 页。

24a. 埃利斯,《俄罗斯象征主义诗人》,112—113 页。

25. 尤·巴尔特鲁沙伊季斯,《论巴尔蒙特内心的探索道路》,《约言》,1914,第 6 期,64 页。

26. 参见:《山隘》,1907,第 7 期,57 页。《圣戈奥尔基》未通过书报审查官的审查,从诗集《我们将像太阳》的篇目中删除,后来收入诗集《恶毒的诱惑》(1906)。

27. 因·安年斯基,《为巴尔蒙特的诗集〈平静的歌〉题写赠词》,圣彼得堡,1904,《安年斯基诗歌与悲剧集》,列宁格勒,1959,大型诗人文库从书,221 页。

28. 康·巴尔蒙特,《山巅》,101 页。

29. 对于巴尔蒙特如何受到尼采的影响,通常的解释说那只是一种文学姿态,是非道德主义题材和自我中心主义审美情趣的源头,这种观点也见于专门的学术著作:艾·克柳斯,《尼采在俄罗斯:道德意识的革命》,圣彼得堡,1999,16、70、86、91 页。

30. 尤·巴尔特鲁沙伊季斯,《文集索引》,63 页。茨维塔耶娃称巴尔蒙特具有"莫扎特式的"才能(有别于勃留索夫所说的"萨利里风格"),同样指的是巴尔蒙特诗歌的"和谐统一",率真自然。见:玛·茨维塔耶娃,《勃留索夫与巴尔蒙特》(1925),《遗产》,1988,第 5 期,66—67 页。

31. 维·伊万诺夫,《论巴尔蒙特的抒情风格》,41 页。

32. 维·马尔科夫,《论康·巴尔蒙特的诗歌创作》,科隆、维也纳,1988,425 页(原文为德文)。

33. 埃利斯,《俄罗斯象征主义诗人》,118 页。

34. 参见:《俄罗斯文学》,1963,第 3 期,161 页及后面的内容。

35. 《维·伊万诺夫给勃留索夫的信》(1905 年 9 月 20 日),《文学遗产》第 85 卷,485 页。

36. 康·巴尔蒙特,《白色闪光》,圣彼得堡,1908,213,196 页。

37. 康·巴尔蒙特,《极性》,俄文版惠特曼《草叶集》,巴尔蒙特翻译并撰写序言,莫斯科,1911,3 页。

38. 巴尔蒙特致勃留索夫信函,1911 年 1 月 17—30 日,《文学遗产》,第 98 卷,第 1 册,226 页。

39. 叶·阿尼奇科夫,《巴尔蒙特》,《20 世纪俄罗斯文学:1890—1910》,温格洛夫主编,第 1 卷,78 页。

40. 《新语文学会记录》,第 7 册,3 页。(此后只在文本中注明页码。)

41. 玛·茨维塔耶娃,《勃留索夫与巴尔蒙特》,69 页。

42. 康·巴尔蒙特,《我是不是革命者?》。

43. 玛·茨维塔耶娃,《论巴尔蒙特》(1936),《玛·茨维塔耶娃选集》,两卷集,莫斯科,1980,第 2 卷,散文,314 页等。

44. 引文参见:康·巴尔蒙特,《光明时刻》,547 页。



瓦列里·勃留索夫



第二十一章

瓦列里·勃留索夫

◎肯金 著　谷羽 译

如何评价瓦列里·雅可夫列维奇·勃留索夫(1873—1924)的创作及其在文学史上的作用,至今仍存在争论与分歧,从推崇备至到极度蔑视,可以说褒贬不一,水火难容。这些争论说明了勃留索夫文学创作审美观念的复杂性和背弃传统的创新性,同时也证明了文学理论在诗人面前肩负着巨大的责任。对于勃留索夫文学创作的学术研究,诗人还健在的时候就已经开始,到20世纪30年代初期已经取得了卓越的成果[1]。但是从30年代末期开始正常的研究被打断了。最出色的研究专家(如尼·科·古济、阿·伊·别列茨基)永远地放弃了对勃留索夫的研究,另外一些专家(如尼·斯·阿舒金、伊·斯·波斯图帕里斯基)则长期停止了研究,他们都没有创立学派。对于学术规范的粗暴破坏至今受到了报复与惩罚:尽管有选集[2],有几十本学术专著和数以百计的论文[3],但勃留索夫的许多作品,其中有些作品在他的著作中甚至处于核心地位,至今却难以寻觅,他的活动中的许多领域时至今日还没有进行过一次系统的分析梳理。

在这种条件下试图对勃留索夫的创作道路给予全景式的评述自然为时过早,并且不可避免地会存在缺陷。本章作者意识到这一点,决定从过去研究较少的角度,对勃留索夫的"文学事业"进行探索清理。处于评述中心位置的——是诗歌创作。按照惯例,分析的基

本单位不是个别的诗篇，而是诗集——是形式，在俄罗斯文学中为了确立这种形式勃留索夫发挥了特殊的作用。需要附带说明的是1913—1914年编辑出版的带有总结性的诗集[4]，并不包括1895—1909年期间出版的几本诗集，这几本书采用的是个别出版的版本。

90年代自我定位

1873年12月1日，瓦列里·雅可夫列维奇·勃留索夫出生在莫斯科，假如不算到外地出差或者休假，他的一生都是在这座城市里度过的。他的祖父生为农奴，后来赎身获得了自由，由于做软木塞生意积累了可观的财产。他父亲年轻时受到60年代的思想影响[5]，但是迫不得已必须帮助家里经商，因此他把未能实现接受教育的愿望寄托在他的长子瓦列里的身上。

勃留索夫八岁时写了第一首诗，十二岁的时候，已经开始有系统的写作。虽然他青少年时代所写的作品带有模仿的性质（词汇和语言风格赞赏纳德松，基本主题模仿莱蒙托夫[6]），但诗歌逐渐成了生活的需要，并且感受到了使命的召唤。他对诗歌态度的认真，以及抱负的远大表现在尝试大型的诗歌体裁（长诗，悲剧），表现在诗歌翻译的初步尝试，表现在对所写作品的严厉淘汰，还表现在他从他十七八岁写在练习册上的诗歌作品都附有详细的注释。大约在1891年，勃留索夫开始大量抄写引起他注意力的当代诗人的诗歌[7]；由此可见他强烈渴望倾听值得珍惜的语言，渴望发现俄罗斯诗歌新的道路。

勃留索夫读了吉娜伊达·温格洛娃发表在1892年9月号《欧洲导报》上的文章《法国的象征派诗人》，立刻购买了魏尔兰、马拉梅、兰坡、梅特林克等诗人的作品。“对我来说，那是一次重大的发现”[8]，他后来这样回忆说。在俄罗斯同时代人的创作中，甚至让年轻的勃留索夫最感兴趣的诗人，比如福法诺夫或者梅列日科夫斯基，都能感到一股因循守旧的陈腐气，仿佛是浪漫主义时代诗歌作品一再重复的回声。法国诗人的诗歌作品让勃留索夫感到惊讶的正是不同于已知典范的异质性。他第一次体验了诗歌的力量，感受到具有独特追求与向往的诗才是当代的诗，响亮的诗。

从这个时刻起，勃留索夫的文学活动有了新的基点与追求目标。他的活动计划与象征主义、颓废主义建立了联系。1893年3月4日，勃留索夫写下了那句有名的格言：颓废主义是他“迷雾中的指路明星”，正是他将成为俄罗斯颓废派“当之无愧的领袖”（见日记，12页）。

在他的心目中，象征主义是长久盼望的时代语言。在这种情况下理解语言这个词，不仅指它的隐喻意义，而且也指它的本质意义。勃留索夫阅读俄罗斯诗歌与法国诗歌，意识到两种诗歌“潜力的不同”，另外，当时最受读者欢迎的俄罗斯诗人纳德松的作品语言显得陈旧刻板——这些现象激发了勃留索夫对于诗歌创作语言基本特征的研究兴趣。1893年



3 月 22 日，他在笔记中写道："假如我突发奇想，用荷马的语言写一篇光谱分析的论文，该有怎样的结果呢？显然我的词汇与表达方式都不够用。同样的道理，假如我想入非非，用普希金的语言怎么能表达世纪末（原文为法语）的感受！ 这样做肯定行不通，需要象征主义"（见日记，13 页）。此后一连五年时间，勃留索夫通过一系列尚未发表的作品反复推敲琢磨，怎么样安排诗中的语言，语言究竟有哪些组织成分，怎么样才能使语言呈现出新的面貌。钻研的结果是重新构思，尽可能更新俄罗斯诗歌中诗句和词语的语义，这种想法实际上可以推动诗歌向前发展几十年[9]，这一发现果真帮助他完成了象征派"领袖"的使命，从而为俄罗斯诗歌开创了一代新风。

勃留索夫中学毕业以后，进入莫斯科大学文史系学习，但他的志趣却倾向于文学创作活动。他以《象征主义：仿作与译作》[10] 为标题，编辑过一本诗集，但是，后来这个想法被新的计划推翻了。由于痴迷戏剧，并且有一段时间编写诗体或者散文体的剧本，勃留索夫决定以演员的身份出现在世人面前，他要自己写剧本自己扮演主要的角色[11]。他初次登台是在独幕喜剧《别墅热恋》中扮演角色[12]。



出乎意料的是，这部欢快但完全无害的戏剧却遭到审查机关的查禁，理由是"有失体统"和"猥亵下流"（阿舒金，55 页），取代第一个剧本的是另一个剧本《散文》——对于年轻的诗人们说来，借用普希金的"……可以推销手稿"这一题目，就不难产生常写常新的作品（参见《曙光》，50—56 页）。

1893 年 11 月 30 日，作者二十岁生日前夕，《散文》即将公演（参见《笔记》，628 页）。虽然戏剧演出没有给剧作家和演员"马斯洛夫"（勃留索夫的舞台艺名）带来任何名气，但是对于勃留索夫理解日后的道路，理解诗人个性的特征，这两个早期编写的剧本却显得特别重要。问题的关键不仅仅在于对戏剧的迷恋（勃留索夫一生创作的戏剧作品多达二十余部，有一般剧作，也有诗剧，至今只有八部得以发表）。头两个剧本的主要人物是一些年轻诗人，他们都属于一项文学运动的成员，勃留索夫认为自己的任务就是让这种运动在俄罗斯生根开花。《散文》的主人公弗拉基米尔·达罗夫甚至被赋予了极其宝贵的思想，他认为应当保持诗集的"完整性"（《曙光》，53 页），主张《玫瑰色将要熄灭……》，不久之后作者就将发表不带玫瑰色的诗歌作品。尽管如此，剧本中的这些诗人还算不上是作者的挚友，他们外在的东西太多，比较幽默诙谐（勃留索夫并不喜欢这种品格）。勃留索夫是借用剧作家和史诗作者的眼光从旁边来观察诗人的才能，他能腾空飞行，比诗人站得更高，这大概就是勃留索夫最终能够成为象征派运动的组织者和领袖最为重要的原因。

诗集《俄罗斯象征主义者》

在为戏剧忙碌的同时，勃留索夫并没有停止研究工作，他撰写了一篇重要论文《波尔·

魏尔兰和他的诗歌》[13]，并依据魏尔兰的生平创作了一个多幕剧剧本(参见《笔记》，613—615页)。但是他的心思更多地集中在文学处女作反传统的形式上，他要自费出版诗集，这样就能随心所欲，不受出版商、编辑和生意人的左右……1894年2月，丛刊《俄罗斯象征主义者》第一次发行问世(《日记》，15页；以后出版的这种丛书都作为《俄罗斯象征主义者》的增刊)。

《俄罗斯象征主义者》第1辑(以下简称《俄象征1》)并非都是勃留索夫个人的作品，其中包括了他中学的朋友亚·朗格的诗作，朗格使用的笔名是亚·米拉波利斯基。这种样式的诗歌处女作，在欧洲是法国的浪漫主义诗人创始的，而在俄罗斯，则几乎是初次尝试。继勃留索夫之后，团体性和大胆放肆就成了20世纪俄罗斯诗歌处女作的典型特征。诚然，幸亏俄罗斯象征主义者这个标题使得必要的创新与应该遵循的定规得以并存。善于追求的能力是勃留索夫所写前言中强调的重点，不过，他使用了《俄罗斯象征主义者》第三个"参与者"的名义——署名"出版者"(Ⅵ，27页)。但是，无论是这种能力，还是大部分诗作的传统性和模仿性(弗·索洛维约夫立刻就指出了费特与海涅的影响[14])都不妨碍两个莫斯科年轻人所写的一本薄薄的诗集引起了文学界一场轩然大波——从《欧洲导报》到各家敏锐的杂志与报纸议论纷纷[15]。

遭到一致的排斥与嘲讽挖苦，可能出乎《俄象征1》作者的预料，不过，反响的广泛倒是他们精心策划所引起的结果：他们编排推出的都是些最违犯常规、违背传统有伤体面的作品。比如说，勃留索夫所写的那部分，实际上是作者独立创作的一本没有书名的诗集，它拥有清晰的结构，带有模仿性质的东西藏在中间部分，使用了平稳而庸俗的题目《初次的幸福》和《新的幻想》，而反常与怪诞的诗则编排在《序曲》和《尾声》两个部分，因此读者不可能不看到这些作品。

勃留索夫写的诗《玫瑰色将要熄灭……》和《镀金的仙女……》让许多人感到迷惑不解，因而受到嘲笑。它们的不同寻常之处取决于两个基本特点。第一，破坏习以为常的有关事物特征的想像。梦境有结局，有开端，它们可以"转化为丧服"。仙女与波浪声有色彩，颜色默默无言，而和声在花坛开放成玫瑰。由此产生了一种印象，行动发生在一个拥有特殊规律的世界，在那里甚至星星都不发光，而是变得幽暗，当"幻想飞扬"的时候，在非物质的境地；霞光也可能冻僵。

上述诗歌的第二个特点是——所写情境具有难以重复、难以想像的性质。在大多数情况下，这种特点局限在一个句子当中，而且不能用这个句子所使用的词语进行解释。比如，"刻意"怎么能够"切断"一条线的笔画？——要知道一条线除了笔画就什么也没有了。又比如，可以艰难地想像编织成花带的梦，然而要想像编织产生于色彩的作用——那就简直是不可能的了。

在另外一些情况下，把不同句子描写的情境并置在一起，让人感到莫名其妙[16]。在《镀

金的仙女……》这首诗当中，第一诗节的“冻僵的林荫道”与第二诗节的“鸣溅声”结合在一起，怎么理解？第三诗节的“花瓶”指的是什么？作者自己说“花瓶”不可理解，显然是在戏弄读者[17]。弗·索洛维约夫为了取笑，把这首诗第二诗节诠释为少年想偷看女人洗澡的意向[18]，诗人不仅忘记了第一诗节里的冬天，而且扭曲了代词您的意义，在这首诗里，这个代词显然是指代“鸣溅声”的。

如此看来，在《俄象征 1》当中提出了两条俄罗斯文学[19]尚不习惯的创作原则：创造特殊的诗歌世界和表现事物的朦胧性。1892 年勃留索夫写的一首未曾发表的诗，题为《诗歌》，说明了第一点：“你要创造——不要模仿。诗歌是个世界，/ 但是透过灵感棱镜折射出来的世界”（Ⅲ，213）。第二点将在《俄罗斯象征主义者》第 2 辑（以下简称《俄象征 2》）的前言中给予理论的阐述[20]。

广大读者和批评界对《俄象征 1》的大部分诗歌作品不感兴趣，这一点迫使勃留索夫认真思考作者的追求与团体丛刊之间的界限。1894 年夏末与《俄象征 1》编排不同的《俄象征 2》问世。丛刊中包含了十位作者，每一部分，每个人的作品通常不超过五首诗。这样做掩盖了参与者的个性，而把诗歌流派的共同趋向提到了首位。

诗集中各部分的标题：“音符，和弦，音阶，组曲”，昭示着构思的连贯性，——使人想起魏尔兰的口号：音乐高于一切（原文为法语）。实际上《俄象征 2》诗歌作品中的音乐形象极少。再说诗人标榜的由组成要素（音符）上升到整体（组曲）的逻辑也在诗集中遭到了明显的破坏：诗集是以第三部分“音阶”开头，接下来是第二部分“和弦”，第四部分“组曲”占据了下一个位置，最后才是第一部分“音符”！《俄象征 2》里的游戏态度开始得更早，渗透得也更深。“瓦列里·勃留索夫的绪论”提出了象征主义理论非常严肃的问题，似乎是回答某个“令人迷醉的陌生女子”的疑惑。在书末依照音序列出的作者当中赫然在目的有化名“M”和代替化名的星号“***”。尼·科·古济曾经证明，《俄象征 2》当中八名新参加的俄罗斯作者实际上就是两个人：艾·马尔托夫和尼·诺维奇（不过，他们俩也都使用了化名），其他的诗全都出自勃留索夫一个人的手笔。古济推测，勃留索夫的目的是要造成一种假象，似乎很多人都这样写诗，已经形成风气，仿佛很多人都在模仿他的经验。

但是在勃留索夫的众多笔名当中存在着他自己的艺术创作理论。我们不妨注意审视他那些化名何等纷繁多变。化名的外部形式就在提醒人们说，这些名字都不是真实姓名。因此在任何情况下读者都会轻易地识别它们的真伪。还在 1894 年，勃留索夫就承认了署名字母“M”的诗歌《缅怀衰亡，缅怀往昔》[21]是他自己的作品。1913 年出版的勃留索夫全集第一卷编入了诗作《她在茂密的草丛中……》，而在《俄象征 3》当中这首诗的作者署名是三个星号“***”。笔名由姓和名字与父名的第一个字母组成，不会被当作密码，也不会完全暴露真实身份。任何一首诗歌所署的都是笔名和化名，就这样勃留索夫从没有透露自己的姓名。类似的化名有四分之三出现在《俄象征 3》当中，这些化名的“拥有者”是这一丛刊固定

的参与者，除了勃留索夫，真切实有的只有两个人：诺维奇和马尔托夫。这些“作者”在多大程度上具有独特的风格——从来没有人研究过[22]，不过勃留索夫为大部分化名的作者杜撰了自传（关于达罗夫参见作者自传，109页；关于布罗宁参见《笔记》，691页）。

勃留索夫只在《俄象征2》和《俄象征3》当中很少一部分作品下面签署了自己的名字，与《俄象征1》相比较，他有意缩小了展示“自己”诗人个性的领域。然而他却志在显示他是一个开拓者，是他开拓出一片居民众多的“天地”，开创了一个完整的诗歌流派，在这个流派当中，名叫瓦列里·勃留索夫的诗人只不过是身份平等的许多参与者之一罢了。这种类型的创作与他的戏剧作品[23]有亲缘关系（一部分还与史诗创作有关），显然这是勃留索夫有意识的做法：比如《俄象征2》和《俄象征3》的参与者之一维·达罗夫，他的名字与父名就与戏剧《散文》当中的主要人物完全一样，而《俄象征2》的“出版者”则使用了勃留索夫的舞台艺名：弗拉基米尔·马斯洛夫。这种游戏手法在《俄象征2》和《俄象征3》当中不仅成了引人发笑或者令人惊讶的因素，而且也成了这套丛刊的结构特点。由于这种游戏手法，丛刊中还出现了勃留索夫对他所宣扬的流派有一种超脱态度，这在前面说过的《别墅热恋》中曾经提及。从历史透视的角度观察，《俄象征2》和《俄象征3》借“他人之口”说出的创作经验成了20世纪诗歌同质异名这一重要现象的一个来源[24]。

喜欢深入体验其他诗人的个性成了勃留索夫热衷于翻译的一个起因。几辑《俄罗斯象征主义者》刊载大量的翻译诗歌可以解释为丛刊具有启蒙性质：展示他们所宣扬的诗歌流派的“典范”（参见：《自传》，109—110页）。但是1894年秋天，勃留索夫个人生活中经历的艰难时刻使得他闭门独处避开世界（《笔记》，631页），一心一意翻译魏尔兰的《无题浪漫曲》，并且出版了这个译本（这是魏尔兰在法国境外单独出版的第一个译本[25]），比勃留索夫自己创作的第一本诗集《杰作》（莫斯科，1895）还要早出半年，单纯用外在的任务难以解释这一现象。对于勃留索夫说来，翻译一辈子都是他创作不可分割的形式，也是他创作心理的内在需要。随着岁月的增长，勃留索夫自己创作的诗和他翻译的诗两者之间的界限越来越清晰，但是，当他经历内心危机的时候，或者外部的审查格外严厉的时期，翻译就成了他表达内心真挚情感可以信赖的形式。

《俄象征2》出版仅仅过了一年，《俄象征3》就出版问世，实际上丛刊这一辑是和《杰作》同时发行的。如果说在《俄象征1》和《俄象征2》中，很多作品只不过像是宣言和实验，那么勃留索夫在《俄象征3》中的作品，尤其是《杰作》中的诗歌就已经不再需要卑微的姿态了，有些作品毫无争议写得相当成功，比如《她在茂密的草丛中……》、《很久以前》（后来题目改为《在往昔》）、《窗边》（《初雪》）等等都堪称名篇佳作。

从《俄象征3》的外部结构着眼，游戏态度和乖谬手法已消失不见，勃留索夫回归到传统的做法，以密集排列的方式把每位作者的诗列入目录。但是在学院派外表的掩饰之下，这一辑的作品，其大胆放肆远远超过了《俄象征2》的内容。有“俄罗斯女波德莱尔”之称的

济娜伊达·浮克斯刊登了魔鬼式的十四行诗《啊,妈妈,你在哪儿! 我的胸中有条蛇! 》,而弗·达罗夫示威性地发表了凌乱无序的九行诗《煤气照亮的死人》。勃留索夫翻译的勒·泰阿德的《残月》让当时的读者迷惑不解(见《笔记》,682 页),有的词(мантиды)没有翻译,莫名其妙,有些罕见的植物(утесник, житник)不加注释说明,令人费解。在《俄象征 3》封面里页刊登的勃留索夫的两首诗体现了创新原则的新水平,其宗旨一是让"世界改变面貌",二是内容模棱两可的朦胧性。排在左侧的诗《虚幻建筑的影子……》从第一个诗节就让读者坠入迷雾当中:既然什么建筑也没有,那么从哪里会投射出影子来? 这影子在什么人的梦中摇晃,也未加说明,自然而然就会断定,处在睡梦中的是影子自己。诗人追寻的只是词义,有时候忽略了它的所指[26]。不过被他创造出来的情境尽管非同寻常,却是可信的,有说服力的。作品的"特殊性"是借助日常生活熟悉的细节表现出来的,而诗中词语的不完全清晰并不妨碍整首诗各部分之间的联系。读者始终觉得,他所面对的是同一过程的各个环节,在这个过程当中,某种"尚未创造出来的形象",引发出纷乱无序的思维活动,这种"未知因素"逐渐变成了"定型的因素"和有意识的思维活动:"怀着爱怜跟我亲热"[27]。在我们这个时代可以发现,这首诗以超前的意识赞美了先锋主义诗学,已经具有这一流派典型的结构功能[28]。

读者发现,排在《虚幻建筑的影子……》右侧的那一页中间只有一行诗:噢,盖上你苍白的大腿。这里没有什么违背客观世界的规律。一切都写得明明白白。但是,它在整体上有什么含义? 这一行诗究竟针对什么人? 是在什么情境中写的? 内容的不确定性得到了几乎是最大限度的解释空间。

"……我向 20 世纪的青年伸出手"

新书《杰作》尚未出版就预先宣告是一本"非象征主义诗集"(《俄象征 2》,52 页)。《杰作》具有天然的特征,绝大多数诗篇清晰准确,鲜明的形象屡屡出现,结构连贯,句式完整。就风格与题材而言,这本诗集具有许多层次,幸亏由于诗集的总体结构而不显得庞杂。

在诗集的开篇《秋天的日子》这一部分(后来作者把它叫做长诗)以平实的姿态讲述事件的来龙去脉。对艺术珍品的价值给予充分肯定,使得哪怕是最严厉的、持民主观点的批评家也会感到满意:"联结心灵与大地之美的链条,/ 不会迸断,永远不会迸断! "《杰作》的第二部分《雪》可以被看做是一篇前后统一的完整作品。没有滔滔不绝的铺叙:我们看到的只是"小型的"或者"抒情的"叙事篇章,勃留索夫的这种初次尝试日后成了他具有代表性的体裁。与《秋天的日子》和《雪》形成对照的不仅是行动的坚定不移,而且还有夜晚的环境,以及行动的神秘莫测,作者自己承认,这种神秘性向往的是"坡的旋律"[29]。与此同时连接这两个部分的是季节交替的"自然"情节,在诗集的副标题下面已经注明:1894 年秋—

1895年春。但是第三部分的标题却使用了罕见而怪诞的词语"隐秘的柳杉"。读者刚刚与"处在神秘梦境中""雪"的主人公分手,新的标题由于前边"隐秘的"很容易(虽然也是荒唐的)联想到谜一般的题材,联想到秘密。就这样在勃留索夫的诗集中,取代各部分之间时间联系,出现了联想联系。

《隐秘的柳杉》的情节发生在风俗奇异的外国,在彗星上,或者是在历史上某个时代。在这种情况下,作者想像自己置身于特定的环境,而后进行形象描绘,大概只有"预感"才能给予诠释。在《很久以前》和《麻风病人》这两首诗中,作者出现仅仅是作为叙述语言的主体。在其他诗篇中则是作品中的人物出面驾驭语言,这些人物都具有主体意识,他们显然知道自己与作者的区别。我们面前出现的是帕尔纳斯诗学典型的范例。但是第四部分第一首诗又恢复了主体性的心态:原来"柳杉林"——只是作者夜晚的梦想(作者的这个名字甚至就叫:瓦列里)。在这种完全不是帕尔纳斯风格的"转折"中,有很多游戏笔墨,如同这一部分世俗性的标题《最后的亲吻》,掩藏着荒唐的色情闹剧(《幻象》、《Pro domo sua》),还有不涉及色情的《窗边》或者《疯子》。

勃留索夫把第五部分,也就是最后一部分《沉思》称做"我心灵生活的连续故事"[30]。但是在几首诗的中间叙述者的人称忽然变成了"我们"——既不是同代人,也不是泛指人类的口吻。在结尾的诗篇《被捆绑的苍白影子……》,这首堪称整本诗集当中最富有象征主义朦胧性的作品中,我们获得了另外的含义,指的是诗人的朋友和战友。这样在勃留索夫笔下就出现了日后对他说来非常重要的主题——对他这一代人历史作用的思考。

《杰作》和《俄象征3》是同时出版的,勃留索夫想凸显出《杰作》的严肃性,内容的广泛以及诗歌形式的多样性。但是一切努力均属枉然:由于书名的挑衅性和"前言"的狂妄(参见Ⅰ,572),评论者对《杰作》的评价是象征主义者的又一次兴风作浪。

新的抨击浪潮让勃留索夫体验了更揪心的痛苦,忍受折磨的时间更长久(试比较12月札记——《日记》,23页),这是前所未有的打击。评论界继续固执地把他视为一种文学现象,既说不上"精神痛苦",又谈不上"故弄玄虚欺骗舆论"[31]。然而勃留索夫却认为自己一直是以严肃的态度对待文学。1895年8月,《杰作》出版前夕,勃留索夫着手为评论文集《95年俄罗斯诗歌》进行一系列精心的准备工作[32]。勃留索夫看到了这一年诗歌作品中总的症状和倾向,感觉到当代俄罗斯诗歌是相互联系的整体,把握了它的衍变方向,他重新意识到自己在诗歌界的位置不可剥夺,深知自己所面临的文学任务以及为了完成这一任务所肩负的责任。正是那个时候在他的工作手册里出现了意有所指的字句:"我是链条。我还呼吸着19世纪的思想空气,但正是我第一个向20世纪的青年伸出手……尽力赶上他们前进的脚步"[33]。

与1893年3月4号日记相比较(《日记》,12页,前面曾经提及),现在勃留索夫对自己文学使命的定位表达得口吻较为谦虚。但是这种使命已经不仅仅局限于一个流派(尽管

是先进的流派），而是涉及俄罗斯全部的文学。毫无疑问，勃留索夫从受到嘲笑的《杰作》感觉到那是通向俄罗斯未来诗歌的一根线。时间证明了他的正确，过了八年以后，他从布洛克的书信中读到了这样的字句："您自己的诗集（包括《杰作》和《这就是——我》）早已影响了我"[34]。

《这就是——我》
——肯定还是疑问？

勃留索夫对自己文学使命有了新的理念，但是并没有立刻就反映在当时的写作计划中。他继续使用原来的战术，开始准备《俄象征 4》，撰写了小册子《遭遇专横》（《笔记》，694 页）——直接回击那些批评者。第二本《杰作》（以下简称《杰作 2》）出版，风格更加大胆。在与文学陈腐观念进行公开的斗争中，第二本诗集《这就是——我》堪称冠冕之作，这本书经过深思熟虑，不偏不倚是对"整个人类的辛辣嘲讽，其中没有一句表示善意的话……"（《日记》，23 页）。

但奇怪的是这些计划没有一项能进行到底。勃留索夫当时忙于认真构思：他要写一篇文章《作者的话》，给《95 年诗歌》那本书作绪论，另外一篇论文《为象征主义一辩》分析了这一新流派的文学处境及理论特点[35]。1896 年 6 月初，他把所有的文学与出版计划都抛在一边，动身去了高加索。

《五岳城的夏天》[36]——是勃留索夫一生重要的分水岭。开始疏远习惯的生活和文学活动，亲近大自然，重新阅读俄罗斯经典散文作品（《自传》，104 页），这些都促使他反复思考自己的生活。《这就是——我》这个标题在某种程度上标志着由向公众挑战的姿态转向了思考作者自身的心理与艺术问题。他本想在 1896 年年底出版的（标明日期为"1897"）第二本诗集中彻底解决这些问题，但是并不成功，这本诗集书名用的是拉丁文同义词《Me eum esse》（《这就是——我》，以下简称《我》）。书中前言第一句话就承认："我所出版的这本书远远没有完成……我不知道什么时候有心思继续写完……"（Ⅰ，580）。的确，这本诗集的结构原则上说来是不完整的：第一部分《约言》有头无尾，后边各部分的标题带有一一列举的性质，如果继续下去可以无尽无休[37]。进一步说，诗集《我》充满了矛盾。按照最初的构思，《这就是——我》像是"嘲讽"，《约言》部分描写那个颓废诗人的三首诗符合这种情调，勃留索夫的刊物原打算把这个诗人写成这样：冷淡又高傲，"对世界的惊恐"漠不关心，丧失了正常人的品格（不要爱，不要同情），对现实表示轻蔑，甚至……仇视祖国。但是在《当离开了人们……》这首诗中，孤独，逃避世界已经变成了艺术家内心实在的要求，而第一部分的最后一首诗《放弃言说》写得清心寡欲，把向往永恒与艺术看做诗人的精神职责，这种写法几乎已接近宗教范畴。不能不同意德·叶·马克西莫夫的论断，他认为诗集《我》当中抒

情主人公的"与世隔绝"、"孤僻冷漠"是经历了反映在《杰作》中的短暂狂热以后所获得的"独特的精神营养"[38]。

诗集其他部分的乖谬之处是针对腐败与卑鄙无耻的现象展示"大自然的威力"。因此仿佛断然抛弃了情欲,常常出现"我们的现实"引发的种种印象。的确,在本书最后一首诗《最后的思索……》中,诗人的形象又变成了一个"清心寡欲的术士"。但是从连接各个部分的表层结构来看,这种形象回归倒像是自我否定的告白:原来在诗集开始的部分让人觉得是针对现时,是留给未来的约言,可现在最后一部分的副标题却又回顾"往昔"。

诗集《我》表明勃留索夫写诗使用了新的语言。其中几乎没有与抒情主人公"我"不同的、其他人物的客观叙述。为数不多的几个人物都集中在标题为《幻象》的一部分,这绝非偶然,——这样就实现了形象塑造的主观化原则,勃留索夫认为从《为象征主义一辩》开始,这就是新流派明确的特征之一[39]。

写作"诗法约言"要求语言准确、犀利——如同提纲箴言一般精练——还要求具备演说家展开逻辑推理的气魄。但是在诗集《我》当中,并非一切都符合"纲领性的宣言"[40]——比如《春天》(一朵白玫瑰在纤细的枝条上呼吸……)和《她身穿丧服……》,在勃留索夫的创作中,这两首诗写得几乎达到了模糊朦胧难以把握的极致。的确,这种不确定性已经不是《俄象征 1》或者《俄象征 3》里的"马拉梅的风格",倒是更接近魏尔兰和梅特林克的手法。

最后该指出的是,诗集《我》最重要的特点在于——作者的个性和履历在本书处于核心位置的筹划组织者的声明中渐渐显露出来,作者本人变成了书中的主要人物。这个先例的意义(1898 年勃留索夫为自己的《论艺术》提供了充分的依据,——参见 VI,46)对于 20 世纪俄罗斯诗歌,甚至对于整个欧洲有关形成"抒情诗的当代范式"[41] 哲学见解的形成所起的作用,给予多高的评价都不为过。

1896—1897 年的危机

寻找自我

把诗集《我》交给印刷所以后不久,1896 年 10 月,勃留索夫遭遇了深刻而长久的危机。他突然感到特别孤独(《日记》,25 页),近乎思想枯竭,再也不能进行诗歌创作(《笔记》,707—709 页)。长篇小说刚刚动笔,叶甫盖妮娅·伊里依妮奇娜·巴甫洛夫斯卡娅就身患重病(《笔记》,711—720 页),这使得彼此尊重的两个人都陷入痛苦之中。危机渐渐加深,使勃留索夫意识到丧失"在世界上的位置"将是巨大的损失(《笔记》,749 页)。

只不过勃留索夫依然保持着一种习惯,就是有规律地进行多方面的工作,尤其是科学研究的规划。其中的一项是撰写《俄罗斯抒情诗史》[42]——短时间内给了他一种"复活"的

感觉(《日记》26页;但是可比较:《笔记》728页)。不过,真正的恢复并不是来自科学研究。1897年2月,阅读安年斯基编写的《普希金传记材料》启发勃留索夫重新思考和评价自己的生活(参见:《笔记》,734页;这里是未来勃留索夫将普希金视为“英雄”与典范的源头——《Miscellanea》(杂记)——VI,399)。同一个月的日记里还第一次出现了让娜(约翰娜)·隆特的名字,她将是勃留索夫的终生伴侣。文学理想的影响与活跃的情感产生了相互促进的作用。6月13日写出了长诗片段,后来采用标题《初恋》收入全集第一卷。从“我和她偶然相逢……”开始,勃留索夫的作品中还没有过如此单纯清新的语言。诗人自己认为,满怀自信与无拘无束的叙述是接近普希金的传统(《笔记》,756页)。过了两周,勃留索夫写的《我爱……》这首诗,几乎是第一次把爱情写成占据了诗人全部心灵的情感,并且不是痛苦的体验,而是欢快的情感。《我爱……》这首诗表现了与心爱的生命融合如一,同时也是与世界,与它的过去、现在、将来的和谐一致:“我凝视她的眼睛:其中/有遥远悠久的时空”(Ⅰ,191)。

1897年秋天临近结束,缪斯彻底地回到了勃留索夫身边,此后一年未来的诗集《第三警卫队》最为重要的题材线索一个接一个地显现出来。其中两个题材就是——历史与当代的城市,这两个题材贯穿了诗人全部成熟时期的创作。这个时候才真正称得上是勃留索夫的“新诗”。与诗集《我》不同,“新诗”的特点是不再把注意力集中在自己的个性上,而是对其他人的性格和命运产生了浓厚的兴趣。与诗集《杰作》也不一样,其中没有了对异国风情的猎奇心理,也不再把精力集中于色情。欧洲历史以及与它相近的文明占据了民俗学的位置,克里木取代了爪哇岛和复活节岛;与历史题材一起出现的还有市民的日常生活。

与新的题材相适应还出现了新的诗体和新的风格:形象鲜明生动,逻辑清晰精确,句式完整,布局结构简洁明快。对抒情主人公“我”加以精心限制,以便区别于其他人物,描写外部世界的事物要借助于它们自己的特点或行动,而不是仅仅凭借诗人主观感受的片段印象,不同于以前在《为象征主义一辩》中所肯定的“象征主义诗人”的写法,也不同于为《俄罗斯抒情诗史》所写《导论》中的“抒情诗人”[43]。当然,还会找到模棱两可或者欲言又止吞吞吐吐的字句——没有这些也就不能称其为诗,但现在这样写已经不再是诗人追求的目的,也不再是抒情诗结构的重要因素。

诗人勃留索夫获得新生的离奇荒唐之处在于,这位俄罗斯象征主义的首倡者,被认定是奉行客观主义的诗人,而不是主观主义的艺术家。这里不妨借用列·彼·格罗斯曼很久以前的两分法,认为他不是象征主义诗人,而是属于“帕尔纳斯派的类型”[44]。1897至1898年的“二次复生”赋予了勃留索夫的作品以原创性和力量,明确了他在新世纪之初的吸引力和权威性,但同时也潜藏着未来分歧的幼芽,预示着勃留索夫跟他所培育的俄罗斯诗歌新的流派以及由这一流派培养的读者审美趣味都将分道扬镳。

1898年注定成为用新的理论自我定位的时期。在列·托尔斯泰的论文《什么是艺

术？》[45]影响之下，勃留索夫开始了还是在《杰作 2》当中已经许诺过的"艺术研究"。的确，1898 年秋天出版的（标注日期为 1899）《论艺术》一书不像研究论文集，倒像是哲学信条的转述，或者说是诗歌宣言。在这本书中取代讨论和论证的是一些没有任何例证的主张。宣言的命题的迅速转换（其中有不少言辞与那个时期勃留索夫的诗句相吻合[46]）赋予了《论艺术》以诗意的简洁和生动的表现力，但是却增加了理解的难度，如果按照通常"提供信息"的文本去阅读，则很难找到深入其中的途径。这一点极大地限制了它在当代读者中的受众人数，遮蔽了它研究问题的广度与严肃性。

对于勃留索夫说来，艺术——是"与艺术家心灵的沟通"（Ⅵ，47）。艺术留下印记的作品就不受时间与死亡的掌控。对于那些献身于艺术的人，艺术提出的条件崇高而又苛刻："让艺术家像预言家一样，投身于建树生活的功勋。让他首先成为一个智者"（Ⅵ，45）。但是读者、观众和听众肩负的责任并不亚于艺术家："为了真正地享受艺术，必须学习，周密思考，成为一个活跃的人"（Ⅵ，48）。艺术家的任务就像是转述或者记录自己的"情绪变化"，敞开"自己的心灵"（Ⅵ，45—46）。而与此同时则是另外一个最大限度的提纲："作为目标，在自己的阐述中致力于再现整个世界（Ⅵ，46；黑体为本章作者强调所用）。"这样在理论探索层面上就出现了矛盾，这是我们已经熟悉的勃留索夫诗歌衍变过程中的矛盾。

《论艺术》不仅涉及美学，而且包含了生活中的内容。勃留索夫确信，追求完美是人类生活的规律，"万物之灵有能力获得一切"（Ⅵ，52）。正是在《论艺术》这本书中出现了勃留索夫未来诗歌作品中典型的作者形象——坚强有力的人，他的心相信胜利，他能发现通往胜利的道路，并且相信这条道路的正确无误（试比较巴尔蒙特对《论艺术》的评价——《日记》，53 页）——这样的人一方面拥有内心的自由，另一方面又善于接受和承认不同的决定，选择不同的道路。

1899 年春天，勃留索夫通过了大学毕业考试，同年夏天，继《这就是——我》之后，他的诗歌再次问世：彼得堡诗人巴尔蒙特、杜尔诺夫、勃留索夫和科涅夫斯科伊等共同出版了《沉思集》。在这本诗集中，勃留索夫第一次发表了最重要、最有影响的作品，比如《还指望狂妄……》和《出类拔萃者具有……》（后来这两首诗成了诗集《这就是——我》的压卷之作），还有《伊萨哈顿》、《莱布尼茨》、《巴耶塞特》。这些作品的发表对于勃留索夫说来至关重要。巴尔蒙特虽然和勃留索夫一直关系很好，但是他没有想到在《俄罗斯象征主义者》当中发表作品——科涅夫斯科伊上了年纪的同乡阿·杜勃罗留波夫和弗·吉皮乌斯当年都拒绝在《俄罗斯象征主义者》第 2 辑中发表作品。可是再看现在，虽说是几个人共同的诗集，有一编标题下面刊登的却是勃留索夫的名字。

1899 年年底，勃留索夫主持的丛刊突破了从《俄象征 1》出版之日形成的封锁：巴尔捷涅夫主编的杂志《俄罗斯文库》发表了勃留索夫的文章《论丘特切夫诗集》。选题严谨，令人敬重的声望和半个世纪的传统是《俄罗斯文库》显著的特色。昨天搅扰安宁的狂妄分子如

今能在这家杂志上刊登作品，说明他获得了“推崇高尚的证明”，表明他忠实于传统的文化事业。

还是在1899年，已经形成了重新开展文学组织活动的先决条件。巴尔蒙特介绍勃留索夫认识了波利亚科夫和巴尔特鲁沙伊季斯(《日记》，74页)。对诗歌的痴迷以及对“新艺术”理想的坚定不移促使这四个人相互接近成为朋友。就这样产生了一个思想一致特色鲜明的文学团体，勃留索夫在出版《俄罗斯象征主义者》的年代对此曾苦苦期盼却难以实现。波利亚科夫家庭富裕，第二年，也就是1900年，莫斯科天蝎出版社就开始出版书籍。

20世纪最初十年



文学建设者勃留索夫捍卫艺术的独立性

在天蝎出版社计划出版的第一批书目提纲上赫然写着神圣的词语：新诗歌，新艺术。这些词语的潜在含义可能指的是在俄罗斯已经有了名气的一种艺术风格，但是对这些词语可以进行更为宽泛的解释：就是从整体上更新改造文学艺术。《论艺术》中写道：“时当今日到处都是新事物的征兆”(Ⅵ,53)，勃留索夫已经走出了多年的孤独，形成了有历史深度的文学眼光，对诗歌的发展和诗歌语言有明确的主张(《论俄罗斯作诗法——曙光》，98—100页)，创作正处于上升时期，他满怀理想，渴望团结志同道合的艺术家，领导这个文学更新与建设的进程。

1900至1903年期间，正是建设新文学——首先是建设新诗歌的任务，团结和鼓舞了人数众多的诗人与作家，他们认同勃留索夫的创作和组织活动：编辑和出版《北方之花》丛刊，由天蝎出版社出版当代俄罗斯诗人的《诗歌选集》[47]，就美学问题作报告、举办讲座，在《俄罗斯文库》和《作文月刊》上发表文章，刊登俄罗斯文学史资料，与文学青年进行“有教益的”谈话[48]……要知道诗坛经过了长期的萧条沉寂之后，俄罗斯诗歌的往昔被重新发现，其开拓意义决不亚于它的未来[49]。何况往昔与现在从本质上说来是不可分割的。丛刊《北方之花》与编辑出版各位诗人的《诗选》，使得当代作品与经典作家的见解之间有了最大限度的接近，使得相互之间的创作方法有可能进行比较。引导读者思考俄罗斯文学的统一性，如果在历史上文学的统一性被看做事实，那么对于当代文学统一性就可以提出来作为纲领：“中断了七十年之后，丛刊《北方之花》重新恢复发行……我们希望保持它的传统……我们愿意置身于现存的各种文学团体之外，无论什么地方有诗，我们都愿意接受它，让它在我们的丛刊上面世……”[50]继承普希金的传统，隐含着对抗19世纪后半期诗歌发展的方向，意味着恢复到普希金时代诗歌的统一和完整。

这样一来，勃留索夫对普希金的研究虽然一直受到质疑[51]，却扩展到了其他领域——文学建设方面，——提出了基于审美共同性的战略观点。在诗集《第三警卫队》(1900年8月书报审查机关批准；以下简称《第三》)的《前言》中，勃留索夫强调，"'新艺术'的任务……是赋予创作以充分的自由"。虽然"艺术的终极目的"在《前言》中依然重申《论艺术》所提倡的传统("表达艺术家的全部心灵"——Ⅰ，589)，但是这里有关创作自由的命题已经超出了个人的见解，这就表明断然拒绝让诗歌(也可以泛指艺术)屈从外在于诗歌的其他价值，不管它是"纯艺术派"为之辩护的"美的偶像"，还是"公民诗派"所倡导的"利益偶像"。实际上这是回到了当年普希金以格言形式表达的诗歌美学观念："诗的目的——就是诗，诚如杰里维格所言(倘若这不是他偷来的概念)。"[52]

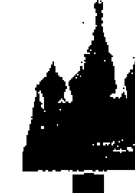
就这样开始了一场恢复以"艺术自身的自由"为目标的斗争，后来费·索洛古勃把争取艺术自由视为勃留索夫的生活目的和他所肩负的历史使命[53]。但是为了让有关诗歌与艺术自主性的论断成为统领全局的核心内容，进一步上升为更有力、内涵更丰富的信条：艺术享有独立性，勃留索夫必须找到更充实的证据(与《论艺术》比较)，说明艺术存在的必要性以及艺术所拥有的力量。1903年3月27日，在莫斯科历史博物馆，勃留索夫面向听众作了一个报告，题为《打开秘密的钥匙》。这是在《论艺术》出版以后，诗人第一次畅谈美学的讲演。对当时的美学理论进行了有理有据的批评(其中包括他在《论艺术》一书中认同的把艺术解释为交流的观点)，勃留索夫得出了结论：艺术的"唯一使命"就是"认识世界，既不借助理性推论，也不依靠思考因果的判断"(Ⅵ，93)。对于艺术的新的理解使得人们能够重新认识艺术强大的威力："艺术，或许是人类掌握的最伟大的力量"，它远远胜过"科学的杠杆"或者"社会生活的斧头"。对于那些认为艺术"无用，与当代生活需要格格不入"的论调，勃留索夫回答说："你们衡量利益和社会现实使用的尺度太渺小。人类的利益——其中就包含着你们个人的利益"(Ⅵ，93)。1903年2月至3月间在莫斯科出版的《天蝎》和《秃鹫》发表了"新艺术"的作品，为"新艺术"展开的全面的斗争在高唱艺术独立性的颂歌声中结束(《日记》，130—131，184页)。围绕《天蝎》的文学团体引起了社会的关注。连出三辑的《北方之花》丛刊合在一起再次出版，从1904年起，图书评论月刊《天平》开始在莫斯科发行——第一期开卷第一篇论文就是《打开秘密的钥匙》。

《第三警卫队》
——新世纪第一本书

间隔四年之后勃留索夫出版的第一本诗集的标题《第三警卫队》，一反过去那些书籍借书名进行自我评价的习惯。这本诗集的标题文字把读者引向了历史(第三警卫队在古代罗马指黎明前接替夜间岗哨的那一班警卫)，其象征意义在于明确所处时间的过渡性，意

味着这是新时代的前夜。这样在标题中就揭示了全书的特点——历史与现实的相互渗透性。"黎明前的昏暗",诗集的过渡性,我们发现同样反映在诗集的结构上。五部分当中两部分的标题加上了附注,把书中的作品变成了以前出版的诗集《这就是——我》和《沉思集》姗姗来迟的补充(也许是对白?)。在诗集《第三警卫队》当中,第一次不再关注部分与部分之间时间的衔接性。勃留索夫放弃了这一原则,却没有找到合适的替代办法(在勃留索夫全集当中只有《第三警卫队》的结构作了彻底的调整,这绝非偶然):各个部分的划分依据的原则各不相同(题材,题赠对象,与其他诗集的关系),而这些原则之间的关系也很复杂,每一类题材充其量只能涵盖那一部分当中有限的作品。

诗集的第一首诗——《给西徐亚人》——就显示出整本诗集的许多特点,这些都是勃留索夫对俄罗斯诗歌发展所做出的贡献。按照马·沃洛申的评价[54],与古典诗歌不同的格律具有迷人的魅力……有关"西徐亚人"的主题对于20世纪的文学和社会思想意义重大……当代与往昔的相似性成了这首诗的情节……诗人的形象(或者说抒情主人公)站在当时流行的诗中人物的对立面,比如纳德松诗中病态而痛苦的人物,福法诺夫的长诗《诗歌是神明》中卑微的落魄者以及众多的类似人物。最后,以胜利者的心态感受世界,并以这种心态选择词汇,渗透音韵声调结构……



《给西徐亚人》是《历代骄子》这一部分的头一篇,二十三首诗和三首长诗构成了同题"组曲"。对于俄罗斯诗歌说来,历史抒情诗当然并不新奇。但是与勃留索夫《历代骄子》相类似的作品却很难寻找,就时代的恢弘气度,文明的氛围,人物的类型,事业与情欲,整体构思等方面而言,没有任何诗歌作品能与它相提并论。勃留索夫不仅用标题指出了借鉴的典范,而且还说明了"组曲"中附加的四首译诗有两首是依据雨果的作品编译的[55]。不过,雨果的《历代传说》只是在人物类型和构思的宏大气势方面提供了范例,而对具体作品的结构则未必有多大影响。

组曲以西徐亚人、亚述人、迦勒底人的形象作为开篇,而结尾部分的几首诗则描述了未来的远景。与声名赫赫的历史活动家和神话人物并列的是一些无名的英雄、普通人:如迦勒底的牧羊人,埃及祭司,拔都进攻基辅的无名将士……题材的范围既不排斥色情(如同《杰作》中的《柳杉》一诗),也不忌讳颂扬威严与勇猛,但紧紧把握住的是人类的认知能力和道德的冲突。情节的叙述除了"作者"采用第一人称(《拉姆捷斯》)或第三人称(《阿玛尔捷娅》),还有人物自己叙述的各种方式(如《唐璜》与《克娄帕特拉》的口语风格,与《伊萨哈顿》的书面语风格),作者与人物无拘无束地畅谈交流(《给西徐亚人》,《迦勒底的牧羊人》)。与法国帕尔纳斯派诗人所宣扬的诗歌的"客观性"、"超个体性"不同,在勃留索夫笔下身为作者的"我"确确实实是"无处不在"[56],但是他的出现并不意味着观点的混淆,也不是作者戴上了别人的面具。作者的"我"与其他人物的区别,或者靠直接指明人称我和你或者你们,或者就是用准确的词句指明语言归属的主体(比如《伊萨哈顿》标题下面亚述人的

题词），还有，就是借助修辞手段体现出区别来[57]。

编进《历代骄子》这一部分的三首长诗，最不同凡响的是第一首《献给北极之王》，诗中讲述的是海盗远征北极的故事。史诗中大胆引进了神秘剧的因素：剧中人物不仅仅是海盗，还有他们远征过程中围绕在他们四周的大自然的力量——水，火，空气，严寒……预见到了20世纪俄罗斯长诗的发展，《献给北极之王》的结构并不基于完整连贯的叙述，而是由个别事件的片段以及人物的内心表白构成。远征的参加者最后全部死亡，被他们征服的极地依然无人知晓。但是毕竟在结尾有一个声音宣告了他们所完成的事业不可超越的价值。只有人才能赋予宇宙及其悠久历史存在的意义："往昔曾完成一次建树，/永远别忘记那些英雄：/记住，整个世界，全部秘密都在我们心中，/我们心里有黑暗也有黎明"（Ⅰ，256）。

长诗《阿加纳季斯》（后来改为《阿加纳特》）语调较为平稳，叙述结构接近经典长诗，内容借鉴了远古文明腓尼基人的传说。这部长诗指出，人类生活的价值不在于建立丰功伟绩，像《献给北极之王》当中的海盗那样，而在于日常生存：人类的诚实可靠胜过盲目的自然力，胜过命运。

第三首长诗《强盗的传说》篇幅最短，类似圣徒传说故事，继承了涅克拉索夫警世叙事诗《两个大罪人》的传统。但是这部作品也潜藏着再现民间诗歌的大胆试验，其中依据的正是勃留索夫自己提出来的独特的理论（参见：《曙光》，98—99页）。

在诗集《第三警卫队》中，依据最大限度展现冲突的原则，继《历代骄子》之后，转向了现代生活题材，这一部分的标题是《城市》。这一部分的诗歌篇幅较为短小，题材联系比较紧密，但是已经丧失了历史题材那一部分所特有的清晰与明快。这里弥漫的是朦胧，暮色昏沉："一连串流动的阴影……和记忆模糊的脚步声"（Ⅰ，174）。在很多诗中很容易辨认出莫斯科，甚至能识别出尼科尔斯卡娅街与瓦尔瓦拉街之间那一带具体的地方，狭窄的街道弯弯曲曲，那时候的一些暴发户在古老的教堂附近修建了许多大房子。这些专门描写莫斯科的诗篇，语调平静，内敛，注意力相当集中。城市和市民的日常生活充满了诗意，这种生活就是创作的源泉和条件："我爱城市，我爱石头，/爱轰隆声和悦耳的喧闹，——/当一支歌深深蕴藏心底，亢奋中能听见回声缭绕"（Ⅰ，174）。悦耳的喧闹，爱轰隆声——词语如此搭配在勃留索夫以前的俄罗斯诗歌作品中是不可想像的。

可是勃留索夫描写的毕竟不是城市，而是如实描绘当代城市的生活。他的眼前还只是保持着淳朴古风的莫斯科，在诗集《第三警卫队》中还没有出现大喊大叫的城市冲突。但是城市主题如同人的命运，街道的暮色犹如世界未来的沙皇（Ⅰ，174），其中已埋下伏笔。组诗《城市》的主题可以说是恨爱交织："在死气沉沉狭窄的房子里"预见到未来岁月的人仍旧被称做高傲的人。然而写在组诗前面的一首诗《在没盖完的楼房里》，城市就像是人类的监狱。这首诗里已经隐藏着布洛克的"可怕的世界"，也隐藏着古米廖夫的"弥漫宇宙的恐

惧”，对于勃留索夫本人说来，这里是他怀着惊恐思考未来的开端，是他在小说和戏剧中反乌托邦思想的萌芽。

诗集《第三警卫队》的第三部分，《写给孩子的小书》内容相当集中——这在勃留索夫的创作中几乎是唯一的一次——绝大部分都是宗教诗歌。这里处于主导地位的语调是欢乐明亮的。即便是一首悼亡诗，悼念可爱的亡灵，诗的色彩并不是走投无路的绝望，而是充满了光明，是触及崇高的一种情感："她的面庞……仿佛照耀阳光……心脏在跳，/相信，那个瞬间崇高……"（Ⅰ，200）。

《克里木与大海的风光》这一部分与诗集《我》中的自然风景诗截然相反：大自然与诗人不再陌生。但是大自然与同一本诗集《第三警卫队》里的《城市》组诗又相互对立。冲突的不仅是题材（城市——大自然），形成反差的还有修辞风格：在《城市》中占上风的语调是吞吞吐吐，欲言又止，而在《克里木与大海的风光》当中则继承了阿·康·托尔斯泰《克里木随笔》的传统，风格清新而透明。

诗集的最后一部分《呼应》使前面几部分题材和语调的精彩之处趋向统一。不过，这里与肯定胜利的语调相联系的已经不再是往昔，比如《历代骄子》，也不是神秘的"凯旋战士"，比如《日冕》，而是诗人本人和他的同辈人："将来我们为什么欢呼，/我知道"（Ⅰ，230）。诗集的标题"黎明前"的象征最终投射到现实："我们是涌起的浪峰"（Ⅰ，230）。《在矛盾的幽暗中我的精神并不疲倦……》（后来标题改为《我》）和《欢快》这两首诗，敞开胸怀拥抱世界，成了诗中抒情主人公"我"的本质特征，这种心态正好吻合世界本身的构造。这样的世界感受并不亚于题材的开拓和艺术的深度，所有这些特点决定了《第三警卫队》的创新性质，使得这本诗集成了20世纪俄罗斯诗歌交响乐的前奏曲。

《给城市与世界》

诗集结构的新类型

勃留索夫的诗集《第三警卫队》第一次迫使读者倾听诗人的声音。但是读者真正倾听的却是诗人新出版的诗集《给城市与世界》（1903）。不同时代兴趣不同的人们居然都在这本诗集中发现了感到亲近的内容，听到了动听的旋律（参见：Ⅰ，613—614，610；阿舒金，175—176页）。象征派的年轻诗人，勃留索夫在1895年秋天的笔记中曾对之寄予厚望的那些"20世纪的青年"，一个个惊讶不已："外在的文字，内容——一系列空前的发现，闪耀着近乎天才的光辉"[58]。

诗集《给城市与世界》的特点显然是它的博学多才，从总体上把握世界，从广博的角度塑造生活[59]。翻开诗集的《序曲》（《沿着狭窄的街道……》），吸引读者的是非同寻常的格律，容量巨大的词汇，涵盖一切的思想仿佛已经具体化，融入了这首诗的结构之中。两行诗句

构成一个诗节，每个诗句都由节奏紧凑的短语组成，用词追求并举或对照，这些手法的运用创造了很好的条件，可以最大限度地进行广泛的对比，并且有利于由始至终采用列举手法，把各式各样"物质存在"的意义挖掘出来。勃留索夫早就有志于创作能够包容世界的诗歌，我们不妨想一想1892年他写的十二行诗，题目就叫《诗歌》(Ⅲ,213)，或者他在《论艺术》中提出的口号"重塑整个世界"。但是，诗集《给城市与世界》从总体上把握整个世界的任务已经不是面向变动中的整个诗坛，甚至不是针对某个艺术家，而是指向具体的一本书，这本书的使命是成为世界的模型。

要想体现出这么复杂的构思必然会遇到许多困难：世界的多样性无穷无尽，而且在不断地变化，而一本诗集毕竟有限，而且内容分散。因此各部分之间的关联就承受着巨大的压力。在诗集的《序曲》中，勃留索夫把诗与诗之间，部分与部分之间的关联，区分为两个层次："从总体的联系当中抽掉一首诗，其损失就像是连续的推论中缺少了某一页。诗集当中的各个部分就像彼此说明的章节，它们是不能随便撤换的"(Ⅰ,605)。诗集《给城市与世界》两个层次的结构很有特点，它不是一般的新鲜，有时候显得格外新奇。

在以前的诗集中，勃留索夫指点读者注意从时序和题材角度区分各个部分(比如，《杰作》中的《秋天》和《雪》;《这就是——我》当中的《幻象》与《漂泊》等等)。在诗集《给城市与世界》当中读者发现了按体裁划分各个部分的原则：《歌曲》，《谣曲》，《哀歌》等等。初看起来仿佛又回到了18世纪至19世纪初那些年代。但是，这种回归是故意的：勃留索夫故作姿态几乎使用了传统诗歌的全部体裁(缺少的大概只有篇幅极短的题赠诗，再就是讽刺诗，没有组成一个特殊的部分，用以显示诗体的"完整")，再说，这么多的诗歌样式并非用在带有总结性的诗集当中，倒是用在了一本通常出版的诗集当中。一本诗集采用这样的结构即便是在推崇体裁样式的黄金时代也并不具有代表性(举例说，巴丘什科夫的诗集《诗中体验》总共只有三部分，而1826年出版的《普希金诗选》也只有四个部分)。

诗集《给城市与世界》依据体裁样式编排，使得作者有可能坚持他所器重的部分与部分之间相互对比的方式，而不采用在诗集《第三警卫队》当中局部使用过的按照作品内容分组的方式。采取按题材原则编排的方法还有更重要的理由，那就是为了显示诗集"包容一切"的气势。《给城市与世界》内容所涉及的领域非常广阔，从远古时期直到人类的"末日"。在这本诗集当中，就题材而论，有许多明显的反差与对比，比如说，城市和乡村，俄罗斯与西方，亚洲与欧洲……但是如果我们尝试把书中的诗歌作品重新编排，按照创作时间先后的顺序，或者按照题材分类——那么"包容一切"的感觉就会消失：连续排列题目不可避免地会出现空白，因为无论是主题，还是时代或者事件，都不能一一并列。而体裁，更不用说是传统筛选出来的体裁了，却可以并列，能够编排得非常出色。与每一种传统体裁相联系的都有一个观察世界的特殊视角，都有主题和情感的特殊"领域"。把各种题材放进同一本诗集，就能囊括时间生活的各个"层面"。为了保证没有遗漏，还加进了一部分，题为

《集萃》，从某种意义上来说，它是“诗集中的诗集”，按照一定之规补充了各种各样的诗歌作品。

扩展诗集思想容量的另一个重要手段或许隐藏在每一部分的内在结构，那就是怎么编排出组成这一部分的诗与诗之间的联系了。

在诗集的各个部分，诗与诗之间话语的主体在不断变化，思想疆界在不断地扩展，这样引出的结果首先是各个主体彼此不同，各有特色。《歌曲》部分，可以说是20世纪运用艺术手法描绘城市风俗，其中包括工厂风貌[60]的第一次尝试，涉及人物依次为工厂的工人，老兵，玩耍的孩子，街头募捐者，当洗衣工的姑娘，游荡的女人。在涉及色情的《谣曲》部分（与各种历史情节并列的是人物之间的社会关系）致力于挖掘具有强烈情欲的一类人物[61]。类型不同的各个部分都经过精心安排，仿佛有意检阅某种体裁究竟能演变出多少种形式。

叙述语言主体固定的部分，作品布局是另外一种方式。在这里诗与诗之间基本上都有思想联系。《沉思·探索》部分是这种类型最为鲜明的范例。这一部分没有统一的情节或者贯穿始终的主题。一切都凭借联想的转换，相邻的作品之间联想的性质每次都不一样。每一首诗在某一点上都否定前面一首，成为它的成立面——同时还要延续和发展它的主题。具体的人及其生活道路（《生活的烦恼》、《诱惑》），人在真实的地理环境中的迁移（《意大利》、《巴黎》、《世界》中的莫斯科），国家的历史（《意大利》、《世界》），人类的生存与历史（《Habet illa in alvo》、《意大利》），种族史（《世界》），道听途说的寓言故事（《In hac lacrimarum valle》）——所有这些主题彼此联系，互相映现，多次出现在不同的作品里。结果发现，整个部分仍然可以当做连贯叙述的故事来读，避免了整齐划一和道德说教，而这些都是过去那些有统一情节的作品必不可少的因素。

采用类似“蒙太奇”的构思方式赋予每首诗以新的思想，这并非个别的孤立现象，勃留索夫以前出版的诗集当中，例如《杰作2》在同一页上先后就有《往昔》和《未来》相互对立的两首诗。不过，以前使用这种蒙太奇手法，只是局限于相互毗邻的诗篇当中，还没有贯穿整个组诗所有的作品。仔细分析《给城市与世界》各个部分，诗集主要的新颖之处在于把局部片段联结为整体，又相互疏离，使毗邻的作品相互对立，从而极大地扩展了每一部分的容量，并且赋予这部分作品某种众声交响的复调性。

风暴与漩涡

1904年前夕，勃留索夫完成了“启示录诗”《白马》，立刻震撼了同时代的人们[62]，而且至今这是他文学遗产当中最有价值的名作。勃留索夫的诗歌作品里从来还没有过这样的城市——“幻城”，可是只要你看到就会相信它确实存在。这座世界城市盛大富裕的生活中闯进了永恒——预先宣告启示录的骑士。刹那间一切都变得凝滞不动。但是除了疯子和荡



妇，谁也不愿承认骑士的预言会是真的。1907年勃留索夫本人倾向于把诗歌中描写的城市影射超越现实的"未来"，指向人类统一的时代[63]。今天看来，《白马》可说是当代大都市非常真实的画像，勃留索夫笔下那个疯子的预言："你们四分之一的人——都会死于瘟疫、饥饿和刀剑之下！"读起来简直就是20世纪上半叶俄罗斯命运已经应验的预言。

这首诗在勃留索夫的创作道路上具有划分界限的意义。俄罗斯人的命运成了诗人那几年写作中最重要的主题之一，但是表现的形式已经采用"另一种语言"。诗集《给城市与世界》所采用的客观的、具有世界包容性的作诗法到《白马》几乎是发展到了极限：在同一篇作品当中，世界既体现了此时此刻的完整性，又包涵着历史的前景，而叙述语言的主体则完全消融在作品的结构之中。继续沿着这条道路朝前走已经不大可能，重新回到诗集《这就是——我》所使用的偏重抒情类型的作诗法已是自然的趋势，采用这种作诗法，叙述语言的主体通常就是诗歌作品的主要人物。

勃留索夫的下一本诗集《花环》(莫斯科，1906)，用诗人自己的话说，是他的"第一个比较大的成就"(《自传》，115页)，在很多方面与诗集《给城市与世界》形成反差与对照。这本诗集划分各个部分依据的并不是体裁，而是按照题材为原则，中间三部分的主题(诗集总共分为五个部分)实际上是一个深层次主题——情欲所包含的几种表现方式。各部分也都遵循这一内在变化的主导原则(第一部分《黄昏歌曲》尤为明显)。甚至用陈旧的手法写成的《安东尼》与《尤利乌斯·恺撒》具体的文本丧失了客观真实性，变得像寓言或讽喻作品中的人物一样。

1904年开始出现变化。虽然按照诗人创作发展的逻辑来说这些变化是有准备的，可以用诗人的亲身经历与历史环境来解释为什么变化会这么急剧强烈。变化的第一个原因与《天平》杂志开始出版有关。在天蝎出版社的创始人当中，勃留索夫是唯一一个没有推辞繁重编务工作的人，临近夏天，涉及出版的一系列事务全都压在了他一个人的肩上——从撰写评论，直接为"即将出版的那一期"写稿，到审阅所有的校对稿件[64]。时间的紧迫妨碍了他自己创作的"案头"工作[65]，他强化了内心的构思，不得不转向从前珍爱的构想(《大地》、《热情的天使》)，并在这些作品中加强了主观的语气与声调[66]。在个人生活中，1904年秋天，是勃留索夫跟妮娜·伊万诺夫娜·彼得罗夫斯卡娅建立亲密关系的时期[67]："我从来没有体验过这样的情欲，这样的痛苦，这样的欢乐"(《日记》，136页)。诗集《给城市与世界》当中的"谣曲"和城市歌曲所表现的大都是情欲的客观形象——而在1904和1905年的作品中，情欲烧灼的首先是诗人自己和他所迷恋的女人："烧灼的疼痛让我欢欣，/我盼望自己的篝火点燃。/天空垂下黑色帷幕，/遮蔽了我盲人一样的视线"(《闪电》，Ⅰ，400)。最后，促使勃留索夫的诗歌呈现出强烈主观色彩的因素还有历史事件。俄日战争的爆发让勃留索夫感到欢欣鼓舞，他从中看到了实现俄罗斯世世代代开拓疆土的希望。但是那时候写的诗《面向太平洋》(Ⅰ，423)充满了雄辩的华丽辞藻，代词"我们"的意义还相当抽象，与时代

的联系并不紧密。1904 年年底战争的惨痛失败反映在他的诗里是深刻的悲痛，其中的代词“我们”所指的是作者自己和他的同代人：“家家户户 / 站着血淋淋的期望。/ 等待报纸信息，/ 我们的心疲倦又紧张”（Ⅰ，425）。

1907 年，勃留索夫回顾 1904 年六七月份到 1905 年秋天这段日子的感受，他承认：“……那是风暴与漩涡的岁月……很多时候我发自内心地想要抛弃以前的生活道路，转而踏上新的途径。”（《日记》，136 页）这里反映的首先是个人生活的波折，但这些文字也传达出了普遍的声音，反映了那个时代人们工作和生活的特点。在那个年月个人与社会是很难分开的——正是 1905 年勃留索夫有意识地写道：“……现在我比任何时候都能更准确地翻译外国诗人的作品。”[68] 勃留索夫那个时期写的文章《激情》仿佛是一篇独特的宣言，他宣称激情是“人类生活永生不灭的理想”，他在激情中看到了“支撑地球接触其他生命的基点”[69]。最后这些话与《打开秘密的钥匙》（Ⅵ，93）一文中最后界定艺术作品的句子惊人地相似。如果说在勃留索夫的一生当中有一段时间同意“把生活与创作融为一体”，那么这段时间就是 1904 至 1905 年，而霍达谢维奇则把这种论调看做俄罗斯象征主义的特点与不幸[70]。正是那时候写的文章《神圣的牺牲》几乎是勃留索夫平生唯一的一次跟他奉若神明的普希金展开了争辩：“我们要求诗人不懈地做出‘神圣的奉献’，不仅奉献自己的诗，而且要奉献出一生当中的每时每刻……”（Ⅵ，99）

勃留索夫持这种美学观点的文章只有一篇。这篇文章所标榜的立场到了 1906 年写的《查理五世》已经不见踪影——后者是“关于艺术中现实主义的对话”，写得相当精彩。不过，1904 至 1905 年之间他对于世界的感受，那段时间构思的结晶《热情的天使》，表现得十分准确。只不过那时候勃留索夫的作为[71]，未必像霍达西谢维奇[72]所描写的，是为了将来创作长篇小说故意进行的一次冷淡的试验——应当说这是艺术与生活相互渗透的结果，是那个“漩涡”的一部分，这个漩涡可以说波及到了俄罗斯的全部生活。无怪乎勃留索夫在 1904 至 1905 年不仅对祖国和人类的命运等历史题材产生了浓厚的兴趣（《大地》，《小灯笼》——Ⅰ，435 页等），而且以其敏锐的才华对祖国和人类的命运进行了深入的观察。1904 年诗人创作的两首抒情诗最为重要，不仅是这一时期的标志，而且在勃留索夫全部作品中也堪称代表作。其中的一首是《致幸运的人们》，勃留索夫以罕见的笔触描绘了人类未来的光明、幸福与强盛，附带说，自古以来就有的个人生存目的问题最后得到的居然不是个人主义的解决办法。1904 年 2 月，产生了《未来的匈奴》的初稿[73]。但是这两首诗最终完成却是 1905 年，那时候继战争的惨重失败紧接着就是俄罗斯第一次革命事件。

艺术家与革命

还在 1904 年 12 月，勃留索夫就觉得奉天交战和旅顺口保卫战期间不应该是国内争

辩的时候(Ⅰ,425)。但是,仅仅过了四天,在1905年1月9日军警开枪镇压群众以后,他给彼·彼·佩尔佐夫写信说:"如果俄罗斯世世代代依然奉行落后的君主制,那我们还有什么指望?……而这一切又完全不可能……"[74]。对于他来说,刚刚开始的革命不仅是此时此刻的事变,不仅是俄罗斯的大事,也是历史上多少世纪以来人类为争取自由而斗争的一个环节(《熟悉的歌》,Ⅰ,429),是全人类所面临的社会、民族、宗教的大地震。难怪广为传诵的《未来的匈奴》标题中的形象具有双重性——这既是社会底层卑微人物的代表,又是来自东方的入侵者,正如在给佩尔佐夫的信中所说,这些人"反抗欧洲文化两千年的霸权"(试比较1911年写的诗歌《苏醒的东方——曙光》,293页)。

有事实依据的传记材料以及针对"勃留索夫与1905年革命"的言论,曾被收集在一起,并进行过一系列严肃认真的研究[75]。但是,这些研究者符合实际的解释至今受到意识形态障眼法的遮蔽:革命不是被看做动态的矛盾体系,而是片面地、不容置辩地加以肯定,而反驳革命家的任何企图或者对他们的具体行为表示怀疑,都会被视为思想不成熟的表现。因此对于1905至1907年期间勃留索夫言行的阐释至今还搀杂着很多无稽之谈或者不确切的看法[76]。

勃留索夫意识到革命不可避免,认识到革命对于俄罗斯命运的意义,因此完全认同革命近期的目的——推翻腐朽的国家体制。革命迫使他对于和人民团结一致有了新的感觉和体验(《人民的呼声》,Ⅲ,286),重新思考自己的理想(《给幸运的人们》)。他像一个普通人,又像一个艺术家,被革命的恢弘气势所吸引,用自己独具一格的作品记录了革命事件,反映了革命中存在的问题,体现了革命的精神,同时他还把"真正具有革命精神"的诗人维尔哈伦1906年刚刚问世的作品翻译成一本诗集,没有采用原作的书名,而是用新的标题《现代诗歌集》出版。

虽然迷恋革命的自发性,理解革命的历史正义性,但是勃留索夫并没有无条件地接受它或者不加思考地给予颂扬(试比较:《日记》,136—137页)。在革命延续的整个过程中,很多革命的方法与措施,革命领袖的很多理想和目标,对于勃留索夫说来,都是断然不能接受的。诗人把自己与革命以及革命家的分歧准确地表述在1905年所写的诗歌作品里(《熟悉的歌》,《在充满惊慌的广场上……》,Ⅲ,286;《给亲近的人们》,Ⅲ,289),1906至1907年之间具有争辩性质的言论与作品只不过是延续革命高潮时期形成的思想罢了。

为了迅速回应弗·伊·列宁的文章《论党的组织与党的出版物》,勃留索夫写了《言论自由》,发表在1905年第11期《天平》杂志上,这篇文章成了争辩的中心环节(按时间顺序,也按思想性质而论)。对列宁初看起来纯属战术性质的建议,勃留索夫敏锐地从中发现了未来极权主义的雏形,其论据的可怕程度,远远超过专制主义时代对自由思想与创作的压制。不抱成见阅读勃留索夫的文章可以断定,《给亲近的人们》这首诗那个有名的结尾(Ⅲ,289)根本就不存在列宁随意指出的所谓无政府主义[77]:诗人并非任何"建设"都一律拒绝,



他所拒绝的只是基于那些专制思想的建设,《言论自由》一文把那些思想称为"社会民主的可兰经"(《曙光》,201 页)。

《言论自由》发表后不久,紧接着在《天平》杂志上(1905 年第 12 期—1906 年第 1 期)刊登了勃留索夫的短篇小说《南十字共和国》,在漫长的几十年之间(有时候也许是迫不得已)这篇作品被认为塑造了未来资产阶级的社会体系。但是文本字句与《言论自由》的呼应让人确信,小说中所描写的毋庸置疑是未来的社会主义社会,其中按照列宁的处方《党的组织与党的出版物》确立了统一思想的法则。就其实质而论,《南十字共和国》是 20 世纪俄罗斯第一篇反乌托邦思想的作品,它比叶·扎米亚金的长篇小说《我们》早出版十五年,它以令人惊异的准确性预见到了苏维埃国家与社会在"社会主义取得胜利"的时期许多本质性的特点。

诗集《花环》在作者"序言"下面标注的日期 1905 年 11 月 21 日(Ⅰ,620)表明,完成这本诗集之前,他阅读了列宁的文章,大约同时写出了《言论自由》这篇论文。了解这一点,有助于我们从《花环》的总体结构中有所发现,了解诗人对强迫文学为党的目标服务这样一些要求的某种程度的答复。是的,勃留索夫并没有从诗集中删除他回应战争与革命事件的那些诗作,这些作品组成了分量厚重的一部分《现代性》。不过这一部分几乎排在了诗集的最后,紧接着它的是煞尾的几篇小型的长诗,然后就是《后记》。排在前面的是赞美孤独和镇定的《黄昏之歌》以及《偶像的永恒真理》、《来自地狱的打手》和《日常生活》这"充满热情"的三个部分。勃留索夫以这种编排方式有意强调:当代的焦虑与不安进入了诗的选材范畴,但是诗歌不能局限于这些题材,题材受诗的掌控,而不能主宰诗歌。这是一种新颖的、纯属艺术的表达方式,表明的依然是诗歌具有独立性的思想。勃留索夫在《第三警卫队》序言中提出了这一思想,它是《打开秘密的钥匙》一文的基础,诗人又在《言论自由》一文中满怀热情地为之辩护。

短篇小说《最后一批蒙难者》反映了个人与革命专制与暴力相互之间的关系问题,这是勃留索夫与革命者直接争辩的最后一个回合。在勃留索夫的长篇小说《热情的天使》当中读者可以发现对于那个时代比较深刻的反映,以及人们由于时代变迁而在思想意识方面所发生的变化。

小说家的特点

从诗集《给城市与世界》包容世界的诗转向强调收敛的《花环》,这在某种程度上相当于勃留索夫短篇散文作品总体变化的趋向。革命年代使得勃留索夫在写诗的同时大量写作散文,最终成了一个散文作家。19 世纪 90 年代散文创作一直受到勃留索夫的密切关注[78]。1901 至 1903 年之间,勃留索夫开始积极地发表他新创作的短篇小说,不过,通常都

不刊登在他发表诗歌和翻译作品的报刊上。刊登在《俄罗斯专页》报及其文学副刊上的短篇小说似乎是勃留索夫文学活动的另一个侧面，与其说它是严肃的文学创作，倒不如说是参与“群众文化”的尝试。从1905年起，勃留索夫的散文作品开始和他的诗歌发表在同样的一些报刊上。1907年，《天平》杂志开始刊登长篇小说《热情的天使》，天蝎出版社出版了短篇散文集《地轴》，散文作家勃留索夫在俄罗斯文坛的声望已经并不亚于诗人勃留索夫的名声。

勃留索夫的《地轴》收入了1904年以前发表的近半数短篇小说（所有圣诞节与复活节的故事全都没有收进这本书），这些小说中间“夹进”了一些革命年代写成的作品。打开《南十字共和国》这本书，处于中间部分的是《最后一批蒙难者》，结尾部分则是《大地》当中一系列有戏剧性场面的短篇小说，这与勃留索夫的诗集当中长诗前面往往会编排许多抒情诗的情况有点儿类似。

小说集的书名看来借鉴了普日贝谢夫斯基的名句：“我们生命的轴——就是爱与死”[79]。的确是这样，情欲和毁灭的主题几乎贯穿了书中所有的小说。与此同时，让勃留索夫最为关注的往往是情欲走向极端的表现方式，还有情欲的病态心理，由此产生了下列一些副标题——“命运之谜摘记”，“精神变态者笔记”，“摘自精神病医生的病历”等等。但是这本书更有典型意义的是那些介于真实与梦幻，本质与映象，现实与回忆之间的题材[80]，是有关自由与安逸，文化与毁坏，抉择与命运的题材。因此，更确切地说，这本书的标题含义在于探索人类生存的本质，人与一切虚幻之象（梦，印象，回忆）之间的复杂关系，人与外在力量（压制，暴力与毁灭，宇宙规律）之间的矛盾对立。《地轴》这一贯穿始终的最高宗旨毫无疑问使得它与内容丰富的诗集《给城市与世界》成为底蕴相近的作品，不过《地轴》与《给城市与世界》毕竟不同，诗集肯定生活的多样性，而小说倾向于通过分析来探索“多样性当中的唯一”。

如果说《地轴》中的小说选题大体上符合象征派散文（更宽泛地说是现代派散文）审美趣味总的趋向，那么就创作诗学而论，在那个时代的小说当中，《地轴》是一部独具特色的作品。俄罗斯的读者已经习惯性地认为，行动、事件——只不过是揭示人物心理的手段。按照勃留索夫的评价，是契诃夫为“短篇小说文学体裁”提供了堪称典范的“美好形象”。勃留索夫的《地轴》“几乎所有的短篇小说”都属于另外一种类型的作品，“作家的注意力集中”[81]在对事件进行评价，分析事件发展的逻辑。因此，情节的作用显得更为重要，这使得勃留索夫的作品与西方文学，首先是艾伦·坡的作品产生了某种亲缘关系。

勃留索夫在《地轴》的“前言”中指出了这本书的另一个创作特点，那就是“大部分”小说的叙事并非从作者的角度展开，而是由事件的见证者或参与者出面讲述。故事叙述人以及作品的体裁（报纸上的文章，16世纪手稿，疯狂罪犯的书信，笔记等等）往往在副标题当中给予说明，进一步还特别强调指出避免使用作者直接出面讲故事的叙述方式[82]。对待勃

留索夫小说的这种态度同样适用于诗集《俄象征 2》和《俄象征 3》当中许多采用化名的诗歌作品，还有日后在《人类之梦》当中采用"现代派手法"写成的面向世界的诗歌作品。在俄罗斯文学史上像这样客观主义的叙述方式显然受到了普希金散文作品的影响。从勃留索夫短篇小说的修辞风格——语言朴素、简洁、明快（尤其是句式）[83]，当代人很容易联想到普希金的风格。

短篇小说叙述者的语言与风格不断变化，在多大程度上反映着作家的创作个性，这一问题至今还没有人研究[84]。亚·布洛克认为小说集《地轴》当中"章法最经不起推敲的"当属短篇小说《在地下监狱》[85]——这是唯一的一篇叙述者不是由事件的见证者或参与者出面讲述的作品，与此相关，仅仅凭借所讲的事实与心理的可信性，未必能够给人留下真实的印象。只有到了创作长篇小说《热情的天使》的时候，勃留索夫才做到了将对世界感知的可信性、故事讲述人心理的真实性与个人修辞风格的征服力这三者结合起来。

据勃留索夫本人后来证实，这部长篇小说最初的构思诞生在 1897 年 5 月末，在科隆和亚琛"中世纪的庙宇里"[86]。现代生活的喧嚣跟古代的建筑与设计形成反差（参见:《手册》，747—749 页），引起人的遐想——想像许多世纪以前在这里曾经沸腾的生活。在这次出国前两年，勃留索夫写过一部题为《两个世界的边界》的书，以此反映新旧交替的两种文明的冲突。现在，可能是来自梅列日科夫斯基的长篇小说《受排斥的人》[87]的思想跟时代对话生动的感受结合在一起了。在以后的岁月里，阅读史学著作，对"违禁学科"的兴趣，几次赴德国游历，都在不断地滋养和扶持这个闪现在心中的构思。1904 年写成的《大地》第一次与未来的长篇小说产生了呼应:作品的结尾，一个牺牲的人把太阳看成了"吹着金喇叭的热情的天使"。跟妮娜·彼得罗夫斯卡娅的相逢加速了构思的成熟和计划的实施。

长篇小说的写作开始于 1905 年夏天[88]。最初的草稿原本要展开描写"1535 年德国的宗教革命运动"[89]，核心人物当中有阿格利巴·涅捷斯盖姆斯基，其他人物有不少历史上的名人[90]。后来，勃留索夫把两个普通人的爱情故事置于情节的中心——男主人公是到处流浪寻求奇遇的鲁普列赫特，女主人公是被人指责会玩弄巫术的赖娜达。对于"集中写大名鼎鼎的人物"表示拒绝，很可能是对梅列日科夫斯基的历史小说三部曲进行有意识的抗争。《热情的天使》从"全景式的长篇小说"变成了心理小说、个人命运小说。但是这未必就能说明勃留索夫"放弃了气势宏大的历史长篇小说的构想"[91]。故事情节让两个主要人物经历了当时社会的各个不同的阶层，选择男主人公作故事的叙述者（长篇小说的主要部分就像是他的回忆笔记），这个人虽说平凡，却具有足够的文化修养，这样就可以对那个时代典型的思想和世界观进行艺术重构。长篇小说中能够感受到那些重大历史事件的存在（第 3 章远洋船船主讲故事提到明斯特起义，就足以说明问题），不过，这些事件大都是通过人物的回忆或者说故事的形式讲出来的。《热情的天使》这部小说的历史主义恰恰体现在作者清醒地理解到，历史转折时代造就"新人"的思想（鲁普列赫特不止一次对自己和他所亲近

的人们说过这种新思想的意义)。俄罗斯正在感受这种转折,长篇小说与时代的深刻呼应就体现在这里。

与勃留索夫的其他著作相比,《热情的天使》被人研究得要更详细,更深刻——对长篇小说当中神秘的通灵术理论,日尔曼历史和文化在小说中的反映,体裁的混合使用和时代特征,文本与标题、序言、题词的相互关系,小说中蕴涵的作家生平履历等问题,一一都有详尽的阐释与说明[92]。因此我只局限于分析小说第二版包含的"说明性注释"。有时候人们认为这只不过是作家故意炫耀自己的博学多才,还有些人认为注释是艺术因素与学识的冲突,注释破坏了小说的完整性(参见科甘的评论——阿舒金,231 页)。后来文学的经验才逐渐明白了"注释"本身的艺术功能。须知作者为主要人物的笔记添加的注释,正是为了评价这个人物和他所处的那个时代。这是为了"拓展作品容量"制作的一面特殊的镜子,能够增加作品的深度和透视感。注释能说明书中人物各种论断和见解的依据,尤其是主要人物鲁普列赫特,他的话常常嘲笑讽刺,出人意外,显示了他非同一般的的思想意识。勃留索夫因其使用注释的这种手法,后来成了纳博科夫和一些后现代派作家运用注释的先驱。

甚至那些对小说《热情的天使》持怀疑态度的现代人,比如科甘,也都承认,勃留索夫在这部小说中创造了新的"文学体裁"(阿舒金,231 页)。随着岁月的流逝,对这部长篇小说的评价越来越高[93],在读者的心目中,它足以和勃留索夫的诗歌相提并论[94]。在俄罗斯和俄联邦,从 1909 年一直到 1974 年,《热情的天使》从未再版,但是它却继续生存在俄罗斯和世界文化当中,是它给了普罗科菲耶夫的同名歌剧以生命,它在"谢拉皮翁兄弟"早期描写德国的散文中也得到了反响,布尔加科夫的魔幻小说《大师与玛格丽特》以及马尔丁诺夫的诗歌同样受到了它的影响。

成就的年代

1908 年《热情的天使》最后几章在《天平》杂志上刊载,同年出版了长篇小说的单行本,这标志着勃留索夫创作中"耶稣受难"式的五年已经结束。取代大胆想像新奇构想的是思路清晰的工作——成就事业进行总结。勃留索夫以自己的名义为《热情的天使》第二版(1909)重新写了序言(不像在杂志上初次发表和第一次出版单行本时,以"俄罗斯出版家"的面目出现),而新增加的注释成为这部长篇小说的特色,使它明显地有别于当时流行的文学作品。1909 年出版的勃留索夫译诗集《19 世纪法国抒情诗选》既有历史意义,也有文学价值。在前两本译诗集当中,勃留索夫向俄罗斯介绍了当代诗人的创作,回应了俄罗斯文学界的迫切需要(魏尔兰,1894 年)以及文学界与社会局势的需要(维尔哈伦,1905—1906 年)。1909 年的译诗集包含了不同时期"怀着不同的目的和动机"翻译的作品,仿佛是对"刚刚过去的世纪法国诗歌主要流派"[95]的重新回顾。出版这本译诗集的同时,勃留索

夫恢复了“现代派以前”出版外国诗歌选读本的传统，首先出版的是格尔别里主编的译诗选读本[96]。《19世纪法国抒情诗选》的新颖之处在于所有的译诗出自同一个译者的手笔，而译者又是一个获得公认的真正的诗人。

如果说《法国抒情诗选》此前只是少数人知道的默默工作的成果，那么三卷本诗集《道路与十字路口》(1908—1909)则是十五年创作活动的结晶，这些是许多读者有目共睹的。细心的读者不难发现，作者有意减弱早期诗集当中的斗争锋芒。在“少年诗作”这一编(《道路与十字路口》所有的题目使用的都是俄文！)，包括了《俄罗斯象征主义诗人》创作时期，比较新颖的诗歌作品都已弃而不用，《杰作》和《这就是——我》两本诗集中有争议和“反道德”题材的作品也都没有选入。诗歌作品的编排打破了原来诗集的界限，这就避免了按时序排列可能出现的“差错”(比如，诗集《给城市与世界》当中的《老海盗》，《玛利亚·斯图尔特》和《拿破仑》，原来应归入诗集《第三警卫队》的组诗《历代骄子》)，几本诗集总体上又进行了修订和重新编排。

《道路与十字路口》最为鲜明的“总结性”特点在于它的第三卷是一部新诗集。诗集的标题《曲调汇总》按照语义重新又返回了包罗万象、把诗集视为世界模型的观念，其实这就是诗集《给城市与世界》的特征。新诗集继承了《给城市与世界》和《花环》两本诗集的优点。各个部分的划分，像《花环》一样，基本上遵照题材划分的原则，有几部分直接借用了《花环》原有的标题，这几个部分的位置先后也跟原来的编排次序差不多。但是原来各部分之间线性排列方式局部作了调整，局部的形式改变是由于组诗采用了容量更大的单位，我们把这些部分可以称为“编”，这些部分的编排依据的不是题材原则，而是遵循在诗集《给城市与世界》中占主导地位的、依据体裁样式进行编排的方法。

有意识划分的三层结构显得匀称。诗集里共有四编，每编包含四个部分。每编开头有一首纲领性的序诗，它不从属于任何部分。四首序诗依次排列为：《孤独》，《弃绝》，《生活》，《人的赞歌》，呈现出书中哲理抒情情节的独特序列。各编之前有一篇共同的开场白：这就是著名的宣言《致诗人》(“你该高傲，如一面旗……”)，而第四编的“尾声”也成了诗集结束的共同尾声。各编内部的四篇“尾声”，按题目依次排列为：《为世人辩解》，《播种者》，《星》，《法厄同》。排列次序再次呈现出某种情节，但是诗意的流动方向与四首序诗形成对照：序诗的发展顺序是由个人(孤独)趋向普遍意义的话题(生活，人)，而尾声的顺序则是由一般哲学话题(为世人辩解)趋向于对个人道路和瞬间体验作出评价。

勃留索夫的诗作艺术结构显得空前严谨，分寸把握适度，显然跟他阅读和研究但丁有关(他还曾有意翻译但丁[97])，难怪他在诗集中第一首诗开头四行就提到但丁的名字。从优秀诗歌作品篇目数量的角度着眼，诗集《曲调汇总》可以与《第三警卫队》和《给城市与世界》这两本诗集相提并论，一般传统都承认它属于勃留索夫的颠峰之作。这些作品当中有几首诗堪称勃留索夫创作体系中最有“分量”、最有影响的诗篇(《致诗人》，《生活》，《人的



赞歌》,颂歌《给城市》,《赠某人》)。另外一些诗篇具有鲜明的"勃留索夫色彩",能引发一系列联想,在其他诗人的作品里反响最为强烈。这一类诗歌如《相逢》("靠近水流迟缓的尼罗河……"),尤其是序诗《致诗人》,借助于茨维塔耶娃的宣扬,产生了一个广为流传的勃留索夫神话(寻找"代替思想的词汇"[98]),半个世纪之后,这首诗又激发了阿赫玛托娃采用同样的格律写出了和诗《读者》。清楚无误地提倡人道主义精神,参与生活的激情[99],把人与地球上当前、过去和未来的生活紧密地联系在一起(今天我们更应该说,与地球的生物圈联系在一起),揭示诗人之路就是服务与建树功勋的道路,所有这些因素使得诗集《曲调汇总》成了俄罗斯革命之后最初的艰苦岁月里最为重要的文化现象、精神和道德现象。

但是,这本诗集的意义至今仍没有得到充分的认识。同一时代的评论家曾谦卑地指出"诗句的极其完美,高度自信,词语的极度精确"(引自谢·米·索洛维约夫的评论——阿舒金,255 页)。但是后来提到勃留索夫的主要著作很少再提及《曲调汇总》。究其原因,首先在于它是一部诗歌总集,与此相关,该归咎于这本书因循守旧的编排方式。《第三警卫队》和《给城市与世界》,还有《花环》的部分作品,都属于突破口,突破到新鲜的、俄罗斯诗歌从来不曾涉足的领域,这几本诗集当中不太成功或者很差的诗并不妨碍读者从总体上感受作品的价值。《曲调汇总》虽然在总体结构上比较适度,部分作品在诗歌创作方面又上了一个新的台阶,但是,由于它只是为"从前已经开始的工作"进行煞尾(Ⅰ,637),这一次,不太成功的诗就特别扎眼,它们"起而对抗"整个诗集,借用同一个索洛维约夫的话说就是"旧调重弹"(阿舒金,255 页)。

勃留索夫在《曲调汇总》的前言中写道,有几个部分已经瞄准了那个方向,用费特的话说,现在那是"缪斯向往"的趋向(Ⅰ,637)。这种缺乏自信的语调与《第三警卫队》和《给城市与世界》两本诗集前言的语气大不相同,这一点说明了诗人自己对这个方向也还尚未明确。不过诗人追求变化的决心不仅已经显现,而且流露出了高度的热情。1909 年还是那个 2 月,勃留索夫在《天平》杂志上发表了他的公开信,把他自己的文学立场与杂志的立场严格地加以区分。4 月他在俄罗斯语言爱好者协会庄严的大会上作报告,题为《耗尽心血》,大胆指出长期以来针对果戈理个性与创作的观点是错误的,必须重新审视。他的话引起了那些受人敬重的听众强烈不满,这让人回想起上个世纪 90 年代《俄罗斯象征主义者》和《杰作》出版时各种报刊纷纷指责的激烈反应[100]。勃留索夫再一次一个人独自反抗所有的人,他在报告中所强调的正是让个人的精神活动——"思想,语言,判断"(Ⅵ,135)获得自由的信念。

十九岁的尼古拉·阿谢耶夫满怀兴奋听了有关果戈理的报告,当时他还默默无闻,不久他就会成为"20 世纪的孩子"第二代新的代表人物。在象征派之后登上文学舞台,他们这一代人对于勃留索夫进入 1910 年以后的创作内容、文学活动的条件作出了许多正确的评判。

20 世纪第二个十年

文学批评与编辑出版活动
美学观念的发展

1909 年，早在跟《天平》杂志编辑部分手之前，勃留索夫在《俄罗斯思想》杂志上发表了两篇对他来说具有纲领意义的文章——《罗曼·罗兰的人民戏剧》和《科学诗歌》。这家杂志具有民主倾向，与契诃夫的多年合作更为它增添了光彩。何况主持杂志的彼·别·司徒卢威在 1907 年不止一次地宣称，要把他的杂志办成"自由思想的喉舌"[101]。从 1910 年年初勃留索夫开始与《俄罗斯思想》杂志合作，就像他从前在《天平》杂志一样积极，坚持不懈，同年秋天他开始主持小说部的编务工作了。

勃留索夫在《俄罗斯思想》杂志的编辑工作持续了两年。由于他的引荐，布洛克和阿赫玛托娃，索洛古勃和康·尼·托尔斯泰，楚克夫斯基和列米佐夫都成了这家杂志的合作者。杂志相继发表了普里什文的《乌黑的阿拉伯人》、亚·格林的《苏安高原的悲剧》；勃留索夫还跟格尔申宗和基泽韦捷尔合作在杂志上开辟了"文学与艺术"编年史专栏以及《俄罗斯文学史与文化史资料汇编》专栏。但是他的活动受到主编严格的制约和监视。由于别雷的长篇小说《彼得堡》[102] 引起了一场尖锐的冲突，勃留索夫从 1912 年 11 月拒绝参加编辑部的工作，不过，在第一次世界大战爆发之前，他还继续在这家杂志社的杂志上发表作品。

勃留索夫在《俄罗斯思想》杂志上五年之间发表的批评文章，就数量而言少于在《天平》杂志工作期间发表的评论，但是就批评的尖锐程度和反映诗歌创作生活的深度与广度而言并没有减弱，原因是他熟练掌握了综述与分析的技巧（《俄罗斯诗歌的未来》，《俄罗斯诗歌的今天》，连续发表的评论《俄罗斯诗歌新的流派》，最后，还有《俄罗斯诗歌一年综述》）。

与在《天平》杂志工作期间不同（勃留索夫的批评见解基本上都反映在他生前出版的唯一一本评论集《遥远的与亲近的》当中——1912），在《俄罗斯思想》编辑部工作，勃留索夫不再使用笔名：因为他已经没有必要借助化名来掩饰团体或杂志的立场。还在 1907 年勃留索夫就预见到"嘲笑"拉斐尔和普希金 [103] 的可能性以及这种嘲笑的历史合理性，现在，当这种嘲笑的钟声敲响的时刻，勃留索夫并没有随声附和，迎合后象征派那些年轻人。他在悼念法国象征派先驱"让·莫列斯"的文章中指出："文学只有当它自身同时活跃着革命力量与传统力量的时候，它才会朝正确的方向发展"（《曙光》，265 页）。由于这种高瞻远瞩的立场，批评家勃留索夫的威望在那几年逐渐得到普遍的公认。年轻诗人阿赫玛托娃、茨维塔耶娃、阿谢耶夫把自己的作品寄给他，请求他过目评判，谢·帕·博布罗夫希望得到他

的赞赏，请求他帮助解决疑难问题，而一些未来派诗人，虽然在刊物上嘲讽挖苦他的评论，但是却主动参加他在家里为年轻诗人举办的“星期四”聚会[104]。

1910 年以后，对于勃留索夫说来，与这个“面向众人”的讲坛同时存在的还有一个“面向少数人”的讲坛——“莫斯科文学艺术团体信息”——在勃留索夫一生当中大概这是唯一一个可以被称做是《瓦列里·勃留索夫的杂志》，勃留索夫在这个杂志上发表文章涉猎面很广，为编辑工作付出很多心血，至今还没有人对此进行过认真的研究。

1910 年以后十年之间勃留索夫的文学批评活动，大量的文学研究著作，都基于统一的美学基础。流传着一种说法，似乎勃留索夫与象征派分手以后，“放弃”了他自己在《打开秘密的钥匙》中所倡导的“美学宣言”，由“美的直觉”转向了“艺术如同认识的……实证主义理论”[105]。但是，勃留索夫在《打开秘密的钥匙》一文中就曾强调指出，“艺术最高的也是唯一的使命：就是认识世界”（Ⅵ,93），在《当代的想像力》一文中他写道，“艺术研究生活的组织成分”（Ⅵ,111；着重号为本文作者所加）。十年之间勃留索夫有关美学的言论是一贯的，他所发展的那些命题，“相信象征”的重要信念，全都来自同一篇《打开秘密的钥匙》——有关艺术威力的命题（Ⅵ,93）。这种发展有三个基本的方向：1）捍卫艺术，任何让艺术屈从于艺术自身以外的要求和目的的新的企图，都在拒绝之列；2）明确艺术和艺术家在社会中的地位；3）明确艺术家为了完成自己的使命必须具备的品格与素质。

在《当代的想像力》一文中勃留索夫捍卫诗歌不受政治权力的干扰。1909 年，跟罗曼·罗兰进行争辩，勃留索夫捍卫艺术的独立性，认为艺术不能迎合“人民”的需要和目的[106]。1910 年，为回答维·伊万诺夫的《象征主义的遗训》和亚·布洛克的《论俄罗斯象征主义的现实状况》这两篇著名的文章，勃留索夫在《为捍卫诗歌论‘奴性话语’》一文中坚决反对强迫艺术“为宗教效力”（Ⅵ,178）。

“仅仅做个诗人”，“仅仅做个艺术家”，以勃留索夫的观点看来，这并不简单，而是意义重大。1912 年勃留索夫继续以隐秘的形式跟维·伊万诺夫进行争辩，针对伊万诺夫的诗集《引航的星》，勃留索夫经过反复修改写了一篇评论，他在其中一份手稿中强调说：“诗人——是人类的导师”（Ⅵ,294），而“诗歌——是使用人类语言最完善的方法，因此……为了琐碎渺小的事情使用语言——那就是有罪的，是可耻的”（Ⅵ,295）。号召做“人类的导师”定然对诗人的个性、精神和学识提出空前严格的要求：诗人的“头脑必须……达到他那个时代精英的水平”，熟悉“当代哲学和科学最新的成就”，善于提出“他的同代人认为重要的和必要的问题”（Ⅵ，294—295）。这些看似漫不经心的要求究竟要把诗人引向何方呢？1916 年勃留索夫在《伊戈尔·谢维里亚宁》一文中再一次精彩地回答了这个问题，他以最严谨、最朴素的语言为诗歌下了定义：“……诗歌是人们迫切需要的、严肃而重要的事业，……诗人有责任庄重地看待自己的功绩，应该懂得他肩负着多么重大的责任。”（Ⅵ,458）

探索新的作诗法：
《影之镜》与《人类之梦》

继《道路与十字路口》之后，勃留索夫出版的第一本诗集是《影之镜》(1912)，诗人放弃了《曲调汇总》过分注重结构调整的手法，回到了以题材为柱石各部分自由衔接的编排方法。从标题来看，占主导地位的题材是：忧伤，恍惚迷茫与转瞬即逝的短暂感，虚幻感与死亡。与此同时诗集以镜子为比喻，仿佛有意预先提醒读者，他们所看到的世界是透过诗人的感觉和意识折射出来的世界。勃留索夫对自己在20世纪头十年的作诗法产生了怀疑，他转向了凭借主观描绘形象的原则，其实早在19世纪90年代他就认为这种方法是俄罗斯新诗创作的康庄大道，1910年以后这种方法已经在布洛克的诗歌作品中闪烁光彩。

更加看重主观主义的方法，或者用勃留索夫现在的说法，更看重"抒情"的方法(见《亚历山大·布洛克》，VI，441)，用这种方法来描绘外部世界，第四部分《死气沉沉的月光下》开头两首诗《在我的国家》和《种子》这一点表现得最为鲜明。这两首诗当中，话语的主体仿佛跟标题中的客体已经合二为一，这里所讲的究竟是抒情主人公在其中生活的国家，还是在说诗人心中的国家，躺在泥土里的究竟是种子还是人——简直都难以分辨了。这些诗歌作品的多义性，引出了一系列仿效它们、更加个性化、并且带有忏悔性质的模拟作品，读这样的诗歌想到的不仅仅是"心灵"，还会想到国家。类似的形象还有第五部分《家乡的草原》当中的风景抒情诗，读过第四部分的诗歌，就会觉得这里所看到的不仅是国家的风景，而且也是诗人心中的风景。

在诗集《影之镜》当中有不少诗歌属于勃留索夫的颠峰之作。其中两首，《自杀的恶魔》和《母语》曾广泛流传：第一首赢得了同代人的好评[107]，第二首则受到了杰出的语言学家的青睐[108]，进入了文选，受到一代又一代读者的喜爱。《影之镜》当中历史题材部分《威严的幽灵》具有新的思想深度：《埃及奴隶》和《亚历山大之死》这两首诗，对于痴迷威力与建功立业的偏执有所纠正，而诗集《第三警卫队》当中那些历史人物的画像正是由于这种偏执才失之拘谨。《枯萎的花朵……》和《干枯的山杨树上……》这两首诗以其痛苦的穿透力和无助的坦诚让人重新认识诗人的个性，使那些偏见不攻自破，这些作品至今没有得到应有的赏识。

1911年，诗人勃留索夫在创作《影之镜》的同时(见：II，308，459页)，开始为《人类之梦》进行系统的准备工作，他想写一本书，"以抒情笔法描绘各个时代各个民族的生活"(《自传》，118页)。《人类之梦》里边那些历史久远的形象，正如勃留索夫在一份"前言"草稿(II，459页)里所指出的，来自伊·赫尔德的《民族的声音》，雨果的《历代传说》和巴尔蒙



特的《远古的呼唤》。从历史包容量的宏大规模以及选材依据原作而不是参考翻译作品着眼，勃留索夫的《人类之梦》更接近雨果的著作。不过，雨果感兴趣的是"人与时代的历史变迁"（Ⅱ，459页），而勃留索夫的兴趣则集中在用诗歌描绘事件和情感的历史衍变。由此就产生了化身为各个时代各个国家那些诗人的"必要性"，借用他们的名义，以他们的身份面目出来说话。在有些情况下，当能够找到某些诗人或流派的作品，而这些作品又足以充分地展现他们的诗歌才情，勃留索夫就着手进行翻译（比如维永，艾兴多尔夫等人的作品）。但是《人类之梦》当中绝大多数诗歌作品都出自勃留索夫个人的手笔，这些诗写得多姿多彩，对不同诗人的"气质"，不同流派的"风格"进行了精心的模仿。

如果说诗集《影之镜》是在一个新的台阶上重新恢复了《俄象征1》和《这就是——我》那两本诗集直截了当利用传记材料的手法，那么《人类之梦》就意味着重新使用《俄象征2》和《俄象征3》的游戏笔法，又采用了《杰作2》"日常生活"那一部由角色抒情的方式。创作《人类之梦》最为紧张的时刻，恰巧也是勃留索夫进行诗剧创作的年代，那时候他写出了独幕心理剧《旅行者》和悲剧《已故的普罗杰西莱》。在《影之镜》和《人类之梦》两本诗集中话语主体直抒胸臆起着主导作用，但是，在剧本当中主要人物就决不能和作者勃留索夫等量齐观混为一谈。诗剧里的诗作不排斥传记材料和主观意识，以主观话语为基调的诗歌过渡到新型的诗歌，从而产生了包容一切的气度和"超越个人的眼光"，这些特点都与勃留索夫1900至1909年之间的作品有所不同。

勃留索夫没有来得及写完《人类之梦》。但是即便是他已经完成的部分，我们至今也没有见到过全部手稿以及真实的编排情况[109]。

尽管如此，回顾20世纪一百年的文学，这部著作即便没有完成，仍然是具有重大意义的文学现象。在俄罗斯诗歌中，这是借鉴性创作规模最为宏大的一次尝试，而且几乎是唯一的一次，直到谢·伊·基尔萨诺夫的《诗人之歌》这部俄罗斯的借鉴性作品问世[110]。就在勃留索夫写作《人类之梦》的同一时期，保加利亚大诗人宾乔·斯拉维伊科夫出版了大型诗集《在幸福岛上》（1910），诗集的结构仿佛是某个虚拟国度的诗歌选集，甚至书中还列出了各个"作者"的传记[111]——这一信号表明，类似《诗人之歌》的选题已经提到了整个欧洲文学的创作日程之上。最后需要指出的是，《人类之梦》显得特别重要，因为人类尽管民族不同，地域不同，所处时代不同，却拥有一致的诗歌创作思想。在赫尔德和雨果的著作中，题目里有许多人的名字——那里写的是民族与时代，而勃留索夫笔下的人类则意味着客体的统一。赞同这种选择，具有同样的世界观，让勃留索夫觉得亲近的还有一些同代人的名字，比如尼·费·费奥多罗夫、弗·伊·韦尔纳茨基、康·艾·齐奥尔科夫斯基。

1914 至 1917 年期间诗歌创作危机

勃留索夫面临的两条诗歌创作道路似乎都展现出远大的前景。1912 年 8 月，勃留索夫的抒情诗主导性的情绪是"参与生活难以遏制的胜利呼唤"(Ⅱ，416)。从诗歌标题《永不满足》可以看出下一本诗集的纲领，它的构思正好与《影之镜》形成对照。1913 年差不多写完了未来组诗《大地之子》的全部诗作——这部作品在俄罗斯诗歌史上第一次有意识宣扬地球上人类的共同性以及他们面对宇宙的一致性。

但是这种新的探索被生活中突发的灾难给打断了。1913 年 11 月 24 日，勃留索夫面向听众第一次朗诵了《人类之梦》里边的诗歌作品，不料十天之后他的学生和女友纳杰日达·利沃娃自杀身亡。这个悲惨的事件对于两部大型诗歌作品的构思都带来了致命性的打击：诗集《永不满足》的主题原本是歌颂欢乐生活，它从根本上受到了戕害，明显受到损失的还有《人类之梦》的写作，这个包罗万象的题目要求诗人精力充沛，驾驭重大题材有足够的自信心。还在悲剧发生之前，勃留索夫置身两个女人中间，就已经"感到毫无出路"，只能"借助吗啡"麻醉自己，这样做却更加重了他的沮丧[112]。



文学创作所需要的有机发展就这样中断了。1914 至 1917 年期间，勃留索夫仍然写了一些好诗，比如《本来应该……》、《教堂顶上……》、《孩子的期望》、《这不是希望也不是信仰……》、《曾经超越——终将停止》等等。这期间还显示了原先不曾有过的讽刺才能，比如《双头鹰》、《鱼国》……但是从总体上来说，创作的航船搁浅了，勃留索夫虽然写了许多诗，却难以让这些作品形成一个有机的整体。不错，1916 年出版了诗集《七彩长虹》，勃留索夫原本指望它能成为《永不满足》的续集，他认为，"经受了痛苦的体验，肯定生活的声音应当变得更有时代感，更有必要"(Ⅱ，417)。但是，这本诗集的结构，所起的书名，都像 20 世纪最初十年宏大模式迟到的回声，有"人为"拼凑材料[113]的痕迹，收入了一些质量不高乃至生硬的诗歌作品(《给土耳其人》、《片断》)，给人留下了缺乏艺术生命力的印象。

这一时期最后一部诗集《第九个卡墨娜》(等到诗人百周年纪念时，全部内容才得以出版，Ⅱ，207—310)缺乏一个贯穿始终的思想——难怪诗人只是按照自己出版诗集的先后顺序给它起了一个名字。

勃留索夫意识到了自己的创作危机，他的心情非常沉重[114]，但是他看待这次危机就像看待俄罗斯诗歌总体上遇到的困难一样[115]。只有等到 1921 至 1924 年出版的诗集才表明他走出了这次危机，1914 至 1917 年勃留索夫对于俄罗斯诗坛的贡献不是他自己原创性的诗歌，而是翻译：用自己的语言难以表达的痛苦，再一次激发他以特殊的敏感倾听别人的声音。

翻译，再一次从历史文化事业变成了一种深刻的表达个人见解和应付现实事件的处世方法。从1913到1916年，勃留索夫发表诗作越来越少，直到几乎不发表任何作品。这期间他翻译了贺拉斯的一系列诗作[116]，而以前他对这位诗人却不曾注意。他完成的译文追求最大限度地保留原作的特色，他深知原文所属的那个"时代与我们的时代完全不同"[117]，但是，这些翻译（与勃留索夫的作品《艾涅伊达》[118]不同），不仅是有意思的哲学探索，而且成了有血有肉的俄罗斯诗歌作品。

如果说勃留索夫是为了自己翻译贺拉斯，几乎没有发表过任何译文，那么由他主持、在土耳其灭绝亚美尼亚人周年纪念的日子完成了内容厚重的诗歌选本《亚美尼亚古今诗集》（莫斯科，1916）就成了一个重大的文化与社会事件。勃留索夫自己翻译的诗歌作品不少于全书的三分之二，这决定了全书的水平，译文准确，具有诗的力量。著名的阿拉伯学专家伊·尤·克拉奇科夫斯基写道："我只能幻想，让我的心倍感亲切的穆斯林诗歌在我们的俄罗斯也能这么幸运"[119]。勃留索夫翻译的《亚美尼亚诗选》成了苏维埃时代组织翻译各个少数民族共和国文学事业的典范，至今仍然是翻译文集唯一的榜样，在整个俄罗斯诗坛依然具有生命力。

1910至1919年期间的散文和政论：战争。2月革命

1910年勃留索夫中止了长篇小说《人间七种诱惑》的写作，在刊物上发表了这部没有写完的作品"某些章节的片段"，表示他放弃了原来的写作计划。这第二部长篇小说无论在题材方面，还是在昂扬的语调方面都过于接近《热情的天使》，接近《最后一批蒙难者》以及第一次革命时期其他的短篇小说[120]。1910至1913年勃留索夫创作并发表了第二部历史长篇小说《胜利的祭坛》以取代《人间七种诱惑》，出版了第二本短篇小说集，剧本《黑夜与白天》，最后还写了中篇小说《达莎的婚礼》。这些作品的题材具有强烈的差别：长篇小说写的是公元4世纪的罗马，短篇小说描写的是俄罗斯现实，而中篇小说则回顾19世纪60年代的莫斯科。与此相应的是叙述的风格和手法也各不相同。不过，这些作品也有共同的特征。对于1910年年底发表的中篇小说《女人日记的最后几页》温格洛夫评论说："……描述极其准确，有丰富的细节……这是——优秀的现实主义作品"（阿舒金，279页）。一年之后，伊格纳托夫指出，《胜利的祭坛》头几章"一切最真诚的文字都来自最真切的体验"（阿舒金，281页）。批评家戈利科夫指出《达莎的婚礼》"出类拔萃"之处在于"色彩"和"生活细节"的真实性[121]。

为了给读者留下真实性与现实感这样的印象，作家使用了各种不同的艺术手段。长篇小说《胜利的祭坛》使用了大量的历史文献资料，其中有许多真人真事，就使用了罗马人真

正用过的称谓，这赋予小说一种考古的意味[122]。中篇小说《达莎的婚礼》采用了家庭纪事和逸闻传说体[123]，显然，这种有意识的创作风格借鉴了俄罗斯作家描写所处时代的手法，首先是阿·尼·奥斯特洛夫斯基的艺术技巧。剧本《黑夜与白天》关注的是人物的病态心理，这一点非常接近1901至1909年期间写的那些短篇散文作品，主要角色不是被放置于特定的环境，而是置身于一个很容易辨认的日常生活场合，就像在某一个坐标点上那么准确。

上述作品的主题是：时代转折和文化转折时期的人，个人命运的民族根源，女人性情的极端表现——在勃留索夫笔下这些都不算新鲜。但是这些散文作品描写的内容范围广阔，涉及社会生活各个方面，显示出他散文创作新的进展。《胜利的祭坛》和《达莎的婚礼》另一个新颖之处是表现每种文化的独特性与完整性。勃留索夫唯一的一本纪实性回忆散文《在我的窗外》(1913)力求通过现实生活的具体细节给人留下印象。

上述题材和风格的发展趋势应当在散文作家勃留索夫日后的构思中得到进一步展现：长篇小说《被推翻的朱庇特》就是《胜利的祭坛》的续篇，《玻璃柱》则是一部描写现实的全景式长篇小说。可惜这两部小说都没有写完。战争与革命事件当然是影响作家搁笔的因素，但更主要的原因却是前面提到过的那次惨痛的风波：《被推翻的朱庇特》1912年动笔，四部当中总算写完了三部，《玻璃柱》是1913年年底在那次灾难发生后开始写的，留下来的只是草稿。短篇作品的命运似乎稍微好一些。日常生活心理描写方面的成果是"抒情短篇小说"(实际上是中篇小说)《莫扎特》(1915，1983年首次发表)。历史题材方面新的作品是中篇小说《列娅·西利维雅》和短篇小说《埃努里，儿子埃努里》，这后一篇成了进入《地轴》神秘题材新阶段的标志性作品。

在战争年代，勃留索夫所写的前线通讯成了他的散文中相当重要的特殊作品。俄日战争期间，勃留索夫起初认为欧洲战争有可能实现地缘政治长期以来的梦想：实现斯拉夫人的统一，重新夺回皇城察里格勒(君士坦丁堡)——甚至可以开展斗争，"以便争取文化生活的自由权利，几个世纪以来因受到德国军国主义的压制而丧失了这种权利"。但是即便是在战争最初的日子里，勃留索夫并没有忘记提醒读者："……战争毕竟是给人间带来痛苦的罪恶，是各民族沉痛的灾难"[124]。前线以及前线附近的真实情况很快就使勃留索夫彻底清醒过来。他写的大量前线通讯经过军队的审查机关审查后发表问世，至今未能把全部稿子收集在一起，实际上也没有人通读过[125]。这些通讯稿件尽管有许多删节，但是仍然发挥了重要作用，正如巴·尼·米留可夫指出的，帮助政治家"正确地解决了很多问题"(阿舒金，325页)。

随着时间的推移，勃留索夫终于明白了，面对战争带来的毁灭，惨无人性和毫无意义，参战的各个民族的命运都是一样的——《西线》(Ⅱ，155)，《越来越常见……》(Ⅱ，148)，《在天堂门口兴奋地等待……》[126]。《第十三个月》这首诗体现了诗人对于战争题材的总结性认识："我们为混乱松开了绑绳。……是时候了……该明白，目的已经改变……"（Ⅱ，

233)。

对战争"恐怖与谎言"(Ⅱ,233)的感触加强了诗人早就存在的对于专制制度的厌恶。他满怀喜悦和兴奋看待他早就预言过的君主制度的衰落。跟1905年不同,现在他不再犹豫,也不想跟流行的舆论发生争执,因为二月不流血的胜利同样属于人民(Ⅱ,219),反映的并非是某一个阶级或政党的利益。勃留索夫全身心投入了社会活动:他承担了国家书库莫斯科分部的主管责任,参与了以高尔基为首的《新生活》报和《年鉴》杂志的编辑工作,在沙尼亚夫斯基人民大学讲课,倡导出版维尔哈伦选集,发表研究大西洲的论文《教师们的教师》(Ⅶ)。在间歇了很长一段时间之后,他的抒情诗又出现了开朗乐观的音调。这几个月所写的诗编为一辑收入了诗集《最后的理想》(1919),这一部分作品的标题是:《工作——是唯一的幸福!》,诗人复苏的心灵格外珍惜人类共有的普通的欢乐与平凡的价值。

勃留索夫反复思考未来的俄罗斯应当是什么样子,她应该拥有什么样的理想,为此他奉献出自己的文章《谈新俄罗斯的颂歌:序论》——这是继《言论自由》之后勃留索夫政论当中最重要的作品。文章中描绘的社会结构和价值体系带有明确的民主主义特征,其理论基础在于尊重人的尊严、情感,以及各个民族的传统与宗教信仰。

但是1917年3月3日和4日所写的诗作当中已经显露出惊恐不安:"但我知道,时代顽强的争辩没有结束,/纷争闭着眼睛胡言乱语,/在附近什么地方搜查。"(Ⅱ,220)又过了一天,诗人写出了祈祷性的词语:"但愿我们千万别陷入/又一次长达四十年的迷茫!"(Ⅱ,222)诗人的忐忑不安带有先见之明……



十月以后

1917—1918年

勃留索夫的社会政治立场

在战争年代和二月革命以后的几个月,勃留索夫表现出善于分析国内形势及其历史前景的能力,同时他积极参加工作克服当时遇到的困难。正是这种品质最终决定了他对待1917年十月革命事件以及随后在俄罗斯建立的新政权的态度,决定了这种态度的本质以及变化。、

根据诗人的妻子回忆,"在十月转折的日子里,瓦列里·雅可夫列维奇……愁眉紧锁,沉默寡言,对事件很少有什么反应,虽然射击的子弹几乎就在他的窗户下边飞来飞去"[127]。勃留索夫起码有五个月的时间一直处于"苦闷"状态,很少跟别人来往。1918年1月写的诗——一首比一首更阴郁,更绝望,我们不妨回想一下《隐喻之夜》(Ⅲ,19)的结尾或者他对解散创办人协会的反应:"伟大的希望产生恐怖/庞大魔鬼如黑雾一团;/全部生活被魔

爪抓住，/前面是昏暗的无底深渊……"[128] 1918年2月26日勃留索夫写给兄弟的信同样明白无误："荒谬当中最荒谬的都成了真正的现实。……我几乎只读拉丁语的书籍，根本不想用手去触摸报纸。"[129]

但是仅仅过了一个月，在下一封给兄弟的信中情绪已经有所不同："我在人民大学讲课，出版自己的著作，在报纸上发表东西(全都是诗)，在文学艺术小组和出版委员会任职"。不难发现，勃留索夫参与工作的这些部门都是十月革命以前就存在的、旧的机构，诗人在信中对待新政权的态度总是给予辛辣的嘲讽："我们生活在地球上所有民主国家当中最民主的共和国，这里实行的是半社会主义，甚至不是'半'，而是四分之三社会主义"[130]。然而，躲避现实的想法再也没有出现——显然，1918年3月之间，勃留索夫作出了抉择，确定了在新的条件下自己的行动路线。



关于这样选择的社会环境和原因，不久前有一种说法："……卢那察尔斯基和托洛茨基两位人民委员接见了勃留索夫，赏赐给他'口粮'和荣誉，勃留索夫就出卖了诗歌和自己的才华。"[131] 在各种各样的庸俗化说法当中，类似的解释只不过是早就存在的一种传闻的发展罢了，诗人的同代人曾有人说过，勃留索夫声明"自己是共产党员"[132]，对那些实用主义的头脑产生了作用。勃留索夫与卢那察尔斯基于1918年第一次见面[133]。卢那察尔斯基在文化问题方面开明的立场不可能不让勃留索夫感到敬仰。但是1918年3月11日苏维埃人民委员会和中央执行委员会由彼得堡迁到了莫斯科，人民教育委员会搬到了新的地点，未必把会见勃留索夫当做头等大事。再说，3月12日张贴通知预告勃留索夫将在综合技术博物馆作学术报告《历史的教训：公元前3世纪至耶稣诞生期间罗马帝国的危机与当代现实》。报告材料表明，诗人新的自我定位是他独立分析当时变动的事态以及与历史经验进行对比的结果。报告提纲列举了罗马事件所具有的下列特征："士兵权力。——无政府状态。——城市无人管理……——国家的瓦解。十四个国家取代统一的国家。——财政危机和物价暴涨。——文化的衰落。"从这里列举的题目很容易理解十月革命带来的后果，勃留索夫看见了也预见到了这些后果，像从前一样，这不会唤起他的热情。但是他的结论却让人出乎预料："……在俄罗斯当前的条件下，还没有出现报告里所指出的把罗马帝国不可避免地引向毁灭的危机，这可以成为我们的刺激因素，让我们加倍努力，无论岗位高低，团结工作，帮助我们的国家摆脱她艰难的处境。"[134]

按照加斯帕洛夫的意见，勃留索夫的提纲提供了一个"乌托邦"折中方案："很快"意识到方案不可能实现，于是勃留索夫"作出了选择"……站到了革命一边，加入了"共产主义政党"[135]。勃留索夫作了《历史的教训》这次报告以后，过了两年多的时间才加入苏联共产党(布)(参见下一节)。他选择立场并非在他对《历史的教训》这个报告所开列的提纲感到失望以后，而是在准备这份报告的过程中就明确了立场。他"站到革命一边"，并非是神话般的过渡，预先就认同了政权的思想体制，而是意识到有必要让每个人的工作都能与社会和

谐一致。这就是他为什么要撕毁自己在1905年的宣言："破坏，我跟你们在一起，而建设——我不参与！"勃留索夫选择的正是参加"建设"，拯救祖国。

勃留索夫的前进决不意味着向权力的屈服[136]。他作《历史的教训》这个报告的时间相当于政权的最高机关实际上从彼得格勒撤离的时间，这件事（如同与德国的和平协定）被当时的人们一致认为是新制度的软弱，而非有力量的表现。1918年春天，勃留索夫给尚未出版的《莫斯科文学艺术界通讯》写了一篇文章，题为《我们的未来》，他明确指出："无论私人的生活，还是我们国家的命运，下一天都没有确切的保证，任何人都不敢预言，一周之后……我们会是什么样子"（《曙光》，357页）。勃留索夫与当局的合作，并非像弱者屈从于强者，而是像一个平等的人——卢那察尔斯基这样回忆他们两个人初次见面的情景："勃留索夫的谈话态度高度诚实，并且直言不讳"[137]。

在《我们的未来》这篇文章中，勃留索夫明确了使用力量最初的着力点："不管未来是什么等待着我们……我们必须让我们民族的文化之光穿透这些暴风雨。"（《曙光》，360页）十月革命以后勃留索夫的所有社会工作和担任公职以各种方式致力于保存文化土壤，尽力推进精神创作。他的工作包括三个主要的方向：在文化机关任职（首先是在图书馆一类的机构[138]），编辑出版大量的普及本经典著作，进行教学和教学组织工作。1921年建立了高等文学艺术学院是勃留索夫一系列活动的最大功绩，显然，这是为文学家和文学工作者建立的第一所专业学校，它的教学原则和教学大纲[139]接近于现代的人文学科大学。这所新型的大学帮助年轻人学习艺术与人文学科的文化知识，使很多从旧社会过来的知识分子有了面包，有了社会地位，重新找回了自信。

1918至1919年的诗歌创作

把翻译当作自己的表白

勃留索夫后期的诗歌创作让有些人感到难以接受，一部分人是出于政治观念不同，另一部分人则是由于他的诗歌表现手法过于复杂，常常带有实验的性质。何况当时由他自己解析过的作品只有诗集《远方》和《赶快》当中的一首诗[140]。勃留索夫在苏维埃时代创作的长篇巨制等到20世纪七八十年代才得以出版[141]，这些年视野开阔的大量翻译作品至今也还没有全部列入勃留索夫文学著作全集。

十月革命以后勃留索夫第一本诗集的标题《最后的理想》（1919）与它前面的一本诗集《第九个卡墨娜》明显不同，这里大有深意。理想——这是1917年十月以前的心情和希望，因此并非无缘无故写成"最后"的。1917年的诗生气勃勃，开朗乐观，1918年年初的诗就变得情绪阴郁消沉，对于正在发生的事件有明确无误的判断——这样的作品有《隐喻之夜》，有编入《这一切都是噩梦》那一部分的诗作《被追捕的野兽》（有先见之明的题材，预见

到了帕斯捷尔纳克的"诺贝尔奖"),还有结尾承认自己软弱无力,准备一死了之的《俄耳浦斯的学生》。但是毕竟大自然的春天又复苏了(《第四十五次》,Ⅲ,12),历史的经验产生了希望。作完《历史的教训》那次报告仅仅过了两天,勃留索夫所写的诗《出色的电影放映机》,可以看做是对那一首有名的诗篇《小灯笼》(Ⅰ,435)的回应与再现。但是现在看来,时代交替已经被明确地列入道德的架构,它的声音似乎是一种慰藉:"让帝王的宝座毁灭吧,但愿保存人民的精神/如同凤凰,在世纪的烈火中重生!"(Ⅲ,30)诗集中的头一首诗《高山之光》(1918年7月)写道:"自由的理想——绚丽明亮!"(Ⅲ,7)这与诗集的题目形成对照,在这首诗当中诗人自己的面容又泛出希望之光。

诗集《最后的理想》最后的一篇作品是十四行诗《Memento mori!》。就这样,毁灭与再生这相反相成的主题构成了勃留索夫个性最为鲜明的一部作品。

无论诗集《最后的理想》,还是此后出版的诗集《在这样的日子里》,几乎都找不到1919年写的诗。这一年写的诗很少,其中一首《1919年给自己》[142]发表在期刊上,写得格外阴沉压抑,与作者给两本诗集定的基调形成强烈的反差。要想理解1919年"诗的沉默"究竟隐藏着什么,只有顾及到勃留索夫创作各个阶段立场的一致性:由于持反对派观点出版作品而一度中断写作,当他再次执笔的时候,前后的一致性就具有特别的意义。

1919年人民教育委员会文学处和国家出版社为广大读者出版了由勃留索夫主编的十本经典著作。有特色的选题引人注目。其中有五本属于普希金:一本的题目是《歌唱自由的诗》,另外两本是《有关各个国家的诗》和《各个民族的诗歌》。主编者以他的选材明确地在强调文化的多样性以及人类社会发展的多元性。勃留索夫所选择的外国作家的作品就更加让人感到惊奇。在他自己不计其数的翻译作品中唯独再次出版了王尔德强烈抗议人类杀戮的《里丁监狱之歌》。1919年勃留索夫为广大读者提供的另一本书是雨果的《末日审判》(诗人采用了他弟弟的译文,亲自撰写了序言)——这在世界文学名著当中,是最有力量的人道主义宣言。

上面所说的这些作品的出版,是勃留索夫对国内战争和现实中"红色恐怖"的一种回答,再次重申了从1918年年底他的翻译活动所确立的方向[143]。1918年11月,他只用了"几天时间"[144]就翻译了罗曼·罗兰的诗剧《黎留里》——剧本讽刺了由高傲的幻想引起的、毫无意义的兄弟相残。在俄罗斯当时的条件下这部翻译剧作的思想性和现实性十分明显,过了四年之后,勃留索夫得到了卢那察尔斯基的帮助,译作才得以出版。在勃留索夫的译作中,与法国大革命有关的作品逐渐占据了越来越重要的地位。1918年翻译了法国革命恐怖时期有关断头台博士的民歌:"爱国者/他造出了/这台机器,/为的是把我们杀得更快,/照科学的方法切下脑袋,/因此说它叫做:/'断头台!'"[145] 1919年勃留索夫创造了有趣的连双对折诗体,他把年轻的罗伯斯庇尔所写的戏谑性合唱颂诗片段收集在一起,为这个日后受到审判的暴君以匿名的方式请求宽恕[146]。勃留索夫翻译的"反恐怖主义"诗歌作品

最精彩的当属雨果的长诗《断头台》片段，雨果在这部长诗当中对法国革命的事件和一些人物的看法有别于俄罗斯有关革命的普遍认识："传单浸透霞光和肮脏，/荒谬思想披着破烂衣裳。/……残忍匪徒随意强暴少女/……笑傲人群和整个民族，/应允拯救——救什么？为灭绝所有人类而疯狂！"[147]

虽然说勃留索夫对恐怖手段表示了断然拒绝，但是他并不急于逃避当时的事态进展。著名的"抨击性"诗篇《致知识分子同志们》(1919年二三月间)的精彩之处不仅在于谴责了那些过去想匆匆忙忙奔向未来、现在却满怀"忧愁"回顾往昔的知识分子，而且跟他们说话的方式也别有深意。关键性的词语"同志们的时代"用在这里并非嘲讽：这就像勃留索夫年轻的时候，诗人运用抒情主人公"我"，同时还出现了抒情主人公"我们"，其中包括的不仅有知识分子，而且还有全体同胞。诗人在《我们的未来》一文中有理有据宣扬的"全民的事业"实际上变成了他自己感受世界的理念："我们被抛进了迷茫的困境！"这个暂时还很少被人注意的转变在勃留索夫的下一本诗集《在这样的日子里》(1921，以下简称《日子》)得到了进一步的发展。

1920—1921年的诗歌创作。《毕达哥拉斯信徒》与《独裁者》

《日子》是勃留索夫唯一的一本书名直接指向现实的诗集。它的编排结构在很多方面依然遵循传统，再说在诗集《花环》当中就已经有了反映现实的组诗。只不过现在《日子》里出现了轰动一时的现实题材，第一部分的标题是《火灾反光》，接下来一部分的标题是《在世界篝火的上空》，这里的"篝火"隐喻热烈亢奋，以前就使用过("篝火激昂兴奋的力量……"，1907)，现在有了进一步的发展，同时也是战争和革命的标志。这样一来，词义的蒙太奇就越过了《七彩长虹》和《第九个卡墨娜》，把《日子》跟1901至1909年之间的诗集联系了起来。

几乎所有反映现实的诗歌作品都以"我们"的名义来说话，这种写法的开端是1919年创作的带有抨击性的作品(其中也包括《日子》)。如果说这些诗笼罩着暴风雨的感觉，那么，1920年写的诗歌里有了新的感觉——似乎找到了目标明确的道路。诗篇《第三个秋天》，在令人揪心地讲述了国家经历的灾难以后，紧接着是赞美团结一致的伟大颂歌，正是这种团结给人民以鼓舞的力量。以前勃留索夫呼吁人们为了共同的事业而顽强、坚韧、从事劳动，但是共同事业的前景如何，他并不清楚——现在，《第三个秋天》和《莫斯科的花园》则充满了胜利的信念。克服国家"自古以来的散漫性"，在苦难中加强了与人民血肉相连的情感，最后，还有新的爱("在十月以后的第三年……"——《曙光》，467页)重新让诗人产生了希望，精神又振作起来。勃留索夫把他所经历的这段时间现在确定为"创作时期"

和"创立生活的新形式"的时期(《现代诗歌的意义》——VI,477)。这是不是意味着诗人树立了共产主义理想了呢?

勃留索夫对自己所发生的变化,解释为受到了他所敬重的弗·伊·韦尔纳茨基以及其他俄罗斯的"宇宙主义者"的思想影响:"……人登上了阶梯的第一个台阶,这个阶梯将把人引向下一个目标,那就是让整个人类成为他的亲人"(.VI,477)。可是写完《第三个秋天》仅仅过了两个月,就以颂诗形式写成了《致俄罗斯革命》,这首诗已经没有了精力充沛的踪影。革命被想像成"红色骑士"、"烈火般的奔驰",这些形象使人联想到普希金笔下铜骑士"沉重的马蹄声":"你用沉重的马蹄震撼/世世代代破败的城墙,/蹄铁无情踏过颤抖的条石,/发出阵阵可怕的声响"(Ⅲ,49)。这情景很容易使人回想起启示录诗歌《白马》。为国家有机会复兴感到高兴,预见到她在"今后几个世纪"充当世界首领的作用(《我们要尝试》——Ⅲ,52),勃留索夫深知未来道路的艰辛,这同一首诗《我们要尝试》所刻画的有尊严的个性行为法则充满了悲剧性。

1920年勃留索夫参加了俄罗斯共产党(布)。诗人沃洛申记录了勃留索夫的一段话,他说,"登记为党员"从他自己来说没有任何主动性,他没有拒绝这样做,只是为了避免与当局"明显的敌视态度"。的确,勃留索夫在沃洛申面前显得精神焕发,他说,"与此同时也没有任何力量坚决地阻止他入党"[148]。但是还有更高级的文件——艺术文献。这就是——1920年所写的戏剧作品《毕达哥拉斯信徒》的初稿,最早用笔名在刊物上发表,后来到1921年才收入勃留索夫的第二本诗集《瞬间》。一般人都认为是依照惯例写的历史题材的作品,不知为什么没有人发现自1916年以后勃留索夫一直没有写这种类型的作品。实际上《毕达哥拉斯信徒》的主题是——表现具有创作个性的人难以容忍领袖的独裁和党内的纪律法规。

至于勃留索夫身在俄罗斯共产党(布)队伍里,却依然忠实于自己有关艺术家天职的信念,他在革命年代所写的最为厚重的作品——悲剧《独裁者》,就是有力的证明。这部作品写完的日子正好是十月转折的四周年纪念日,悲剧揭示了出现个人独裁制度难以遏制的逻辑。即便是当时报刊界最有独立见解的领袖人物亚·康·沃隆斯基,也拒绝发表《独裁者》,他给作者写信说:"……作品有意反对当代无产阶级专政"[149]。勃留索夫并不惧怕意识形态专家激烈的批评,同年12月2日他在莫斯科出版大厦当众朗读了《独裁者》,听众根本不相信诗剧中关于他们命运的预言,打断了诗人的朗读并且纷纷给予指责。据鲍·伊·普利舍夫见证,勃留索夫对于那些指责坚决地给予"反驳,他说,……艺术家有权利指出生活中的阴暗面,有权利指明未来的危险"(阿舒金,356—357页)。勃留索夫没有办法发表《独裁者》,从诗集《日子》开始,他在书后的附录里把《独裁者》列入了已经出版的作品目录当中。他以这种方式表明自己拒绝改变立场,不想讨好当局,也不屈从于占统治地位的社会舆论。

《科学诗》和最后岁月的诗歌实验

1918 至 1921 年之间勃留索夫的作品不难发现思想上的创新之处，不过，他写诗的方法一如从前，很容易辨认。最后的两本诗集——《远方》(1922)和《赶快》(1924)情况却有所不同。勃留索夫以新的面目出现在读者面前——新的节奏，新的句式，从来没有见过的新的题材。早在 1920 年勃留索夫就已经发觉，生活的变化要求以新的语言来进行表达。他在为听众进行讲座时[150]论证了这个命题，他还写了一篇文章，题为《当代诗歌的意义》(VI，478—480)，这些都使人联想起勃留索夫在大学时代所写的文章，正是那些文章提出了象征主义运动的纲领。但是现在的生活变化，在勃留索夫看来，更多的是理性因素，而锤炼新的语言却是一个较为复杂的、长时间的任务。

勃留索夫再一次埋头于探索创作的因素。从此以后勃留索夫晚期的诗句增多了重音(尤其是诗集《赶快》)——由于这种因素的出现，大大扩展了诗行的词汇容量[151]。诗集《赶快》里边的一系列诗作由此出现了诗意特别难以理解的现象，这些诗大多描写意识的变化状态，有时候——诗句介于神经质的紧张倾诉与梦呓之间[152]。由此开始，在俄罗斯文学题材领域出现了科学诗，这一题材的扩展正与勃留索夫的名字联系在一起。

有一种意见认为，勃留索夫的科学诗创作遭遇了彻底的失败，这在科学界和文学界都产生了一定的影响。还有人认为，写科学诗根本没有必要——在诗歌中阐述(甚至普及)科学发现和科学道理是难以完成的任务。何况有些指责源自误解：勃留索夫毕生捍卫诗歌的独立性，不可能提出类似的任务。"假如'科学诗'只是复述现有知识提供的资料……而不能增加任何新鲜的东西，——毫无疑问它是没有人需要的。"——勃留索夫在论述苏利-普吕多姆的文章中这样写道(全集第 21 卷，256 页)。

对于勃留索夫说来，科学诗是扩展诗歌题材视野带有根本性的必要步骤，就像当年诗歌题材扩展到反映城市生活一样。"让现代人感兴趣，让现代人激动的一切现象，都有权利反映在诗歌当中"(诗集《远方》序言——Ⅲ，571)，因此，科学以及科学的特殊情怀和追求不应当成为例外。与此同时，勃留索夫的科学诗，就像哲理诗一样，是俄罗斯和世界文学传统树枝生长出的新芽：在 20 世纪，思考世世代代生活中存在的问题，已经不能不顾及各种具体的科学知识。

十月革命以前，勃留索夫写过几首涉及"科学"范畴的诗歌，基本上局限于解释希尔以及维尔哈伦的思想与实践(《科学诗》——VI，160—175)。十月革命以后他才开始在科学诗领域进行系统的创作，当他原以为稳固的世界秩序突然发生了断裂，他又开始寻求一种感觉，思索目前发生的事件与世界完整性的意义。

虽然通常都把科学诗与自然科学联系在一起，但是它对整个世界的历史肩负着不小的责任。十月革命以后，勃留索夫所写的历史抒情诗，占主要地位的已经不再是历史活动家的形象，诗人把人类的历史看做统一的、有规律的，同时又充满了偶然性的一个过程，从而进行紧张的探索思考。如果说在最好的十四行诗《思想的明灯》(1918)当中，历史还被看做是一连串个别场面形成的序列，那么，在诗集《远方》和《赶快》当中，就获得了综合表现历史运动本身的经验，这种表现只是在这里或者那里有选择地照亮个别阶段。过去是把个性与事件进行对比，现在与个性进行对比的与其说是按先后顺序演变的事件，不如说是这些事件的意义或作用。这种综合性的场面也包括最近的这次革命，它就像人类走向统一这条道路上必然出现的一座路标："把编年史刻进玄武岩，/ 在法老斯尼弗罗的皮鞭下，/ 奴隶们可曾幻想过，国际歌 / 会从塞纳河胜利地传向第涅伯？"(《从伯里克利到列宁》，1921)。



勃留索夫的科学诗这一自然科学的树枝在很大程度上与现实存在联系。年轻的时候勃留索夫对待科学小心谨慎：科学追求人类知识独一无二的真知灼见，追求对世界做出最终解释的权利，这让他感到困惑[153]。但是当自然科学(首先是物理学)开始了急剧的变革，其意义堪与哥伦布发现新大陆相比拟，勃留索夫以欢欣鼓舞的心情接受了这样的科学。他觉得这样的科学近似于他的激情，摧枯拉朽的激情，展现世界与心灵无限的丰富，他在《论艺术》一文中早就谈过这些(附带说，这篇文章还预见到了"新科学"的诞生——Ⅵ，54)。最后两本诗集当中的科学诗充满了头晕目眩、疯狂进攻的感觉："宇宙中第一次建造的轴 / 启动。听：吱吱的响声！/ 我们的智慧莫非带有齿轮？/ 你难以遏止雪崩，警卫已胆战心惊。"(Ⅲ，136)

经常被人引用的诗歌《相对性原则》表达了科学发现所引起的直接感受。在其他一系列诗作当中，比如《电子世界》，科学发现的事实只不过是诗人自己进行思考、对比和艺术猜想的依据——从而让读者跟诗人一起感受认知的过程。当然，勃留索夫之所以对艺术的假设情境感兴趣，并非出于自身的原因，而是把它当做一种方法，借以探明和解决人类生存的深层次问题。至于电子世界是否真有智慧的居民，这一点已经不那么重要——这里首先是一种艺术化的方法，用它来显示我们文明进程中的人类总是处于中心的论点。电子世界居民的呼声："上帝熄灭了自己的神灯！"(Ⅲ，172)只能引起我们的微笑，但是我们没来由过于骄傲——与《电子世界》并列，诗人还写了《N次变化的世界》，这首诗表现了不断发展的文明，地球的居民在这种文明面前，只是怯懦的孩童。诗人就这样采用诗的手法揭示了世界难以穷尽的深奥和它无限的丰富多彩。

最后两本诗集的一个基本的主题是——生命的价值问题——这里所说的生命，既是人类的生命，也是每个具体的人的生命。面对世界上的无数深渊，人的生命会不会消失？面对着无穷的变化，面对着无比庞大的世界，生命怎么样才不会丧失？哪里去寻找立足的支撑点？勃留索夫曾被人指责，说他奉行相对主义、宇宙主义，缺乏人性，但是他却在地球上

找到了人性，在人们日常生活的环境里，在生命不可重复的个性当中找到了它："把传说和书籍抛给崇拜者，/ 也许像星星上一样活跃，/ 诗人并非深邃的虚无，我将怎样？/ 既然回忆在大地的犁沟里闪烁"（《虚无》——Ⅲ，137）；"只有雪，草绿，海浪，/ 唇边的话献给祭坛的月神——/ 光穿过死亡的语言，暗藏欺骗，/ 我们的道路通向宇宙的纵深！"（Ⅲ，138）

《赶快》成了勃留索夫最后一本诗集：1924 年 10 月 9 日，他不在了[154]。

注释：

1. 首先参见：《瓦·勃留索夫日记》，伊·玛·勃留索娃筹编，尼·阿舒金注释，莫斯科，1927（此后只注《日记》）；尼·科·古济，《俄罗斯早期象征主义历史摘记：莫斯科几本诗集（俄罗斯象征主义诗人）》，《艺术》，莫斯科，1927，第 4 册，180—218 页；《自传性笔记、信函、同代人回忆及评论家文章中的瓦·勃留索夫》，尼·阿舒金编，莫斯科，1929（此后只注阿舒金）。

2. 指《瓦·勃留索夫七卷集》，莫斯科，1973—1975，论文中的引文即依据这个版本：罗马数字标明卷数，阿拉伯数字标明页码。

3. 保存下来的最重要的专著有：德·叶·马克西莫夫，《瓦列里·勃留索夫的诗歌》，莫斯科，1940；德·叶·马克西莫夫，《诗歌与立场》，列宁格勒，1968；杰·格罗斯曼，《瓦列里·勃留索夫与俄罗斯颓废派之谜》，伯克利，1986（原文为英语）；《1978 年之前的国家出版物》，包括索引内容：艾·达尼埃良，《戈·杰尔别涅夫，拉·谢尔巴科夫》，《瓦·勃留索夫的图书目录：1884—1973》，埃里温，1976；娜·古日耶娃，拉·谢尔巴科夫，《瓦列里·雅可夫列维奇·勃留索夫》，《苏联俄罗斯作家、诗人》，第 4 卷，莫斯科，1981，181—240 页。

4. 《瓦·雅·勃留索夫著作、译作全集》，1—4 卷，圣彼得堡，1913—1914，文本中的引文依据这个并不完善的版本，使用简称"全集"。

5. 尤·布拉格沃琳娜，《瓦·雅·勃留索夫文献资料》，《手稿部笔记》，苏联国家图书馆，第 39 册，莫斯科，1978，70—80 页。

6. 尼·科·古济，《勃留索夫少年时代的创作》，《文学遗产》，1937，27—28 卷，203 页。

7. 勃留索夫所抄诗歌作者名单，参见：尼·科·古济，《勃留索夫少年时代的创作》，200—201 页。

8. 瓦·雅·勃留索夫，《我的少年时代》，勃留索夫，《我的生活片断》，莫斯科，1927，76 页。瓦·勃留索夫，《自传》，《19 世纪俄罗斯文学（1890—1910）》，第 1 卷，第 1 册，莫斯科，1910，107 页（此后只注明《自传》）。

9. 参见：斯·伊·肯金，《新世纪诗学纲要》，《俄罗斯白银时代》，莫斯科，1993，108—113 页。

10. 这本诗集的"前言"刊登在勃留索夫文集《时代曙光》中，莫斯科，2000，27—28 页（此后本文中这一版本的引文只注明简称《曙光》）。

11. 瓦·雅·勃留索夫，《摘自工作手册的信件》（1893—1899），材料公布者为斯·伊·肯金，《文学遗产》，1991，第 98 卷，第 1 册，614—615 页。后面用此材料的引文只注明《笔记》。

12. 《曙光》，29—50 页。还可以参考：斯·伊·肯金，《康斯坦丁·特列普列夫，弗拉基米尔·封杰西耶克列夫和根利赫·舒利茨》，契诃维阿娜，《契诃夫与〈白银时代〉》，莫斯科，1996。

13. 参见：斯·伊·肯金，《翻译与批评——魏尔兰肖像及其他》，法语杂志《视野》，1993，第 8 期，29 页。那里发表的是文章的定稿。

14. 弗·索洛维约夫，《俄罗斯的象征主义者》，索洛维约夫，《诗歌，美学，文学批评》，莫斯科，1990，271 页。

15. 对于《俄罗斯象征主义者》所引起的广泛反响，在第3辑注释中曾指出篇目。但是，至今仍然有新的评论不断出现。《笔记》，678—680页。

16. 参见：《论现实情境的不可理喻性》，马·加斯帕洛夫，《俄罗斯现代主义诗学的相反相成性》，《时代联系》，莫斯科，1992，247页。

17. 试比较："勃留索夫的早期诗作总体上更像摹拟性的讽刺诗"。伊·斯·波斯图帕里斯基，《瓦列里·勃留索夫的诗》，《勃留索夫诗选》，莫斯科，1933，24页。

18. 索洛维约夫，《诗歌，美学，文学批评》，莫斯科，1990，272页。

19. 此处意在指出《玫瑰色将要熄灭……》和《镀金的仙女……》与马拉梅诗学的关系并没有因为文本的对比而得到增强（尼·科·古济，《历史摘记……》，202—203页；伊·斯·波斯图帕里斯基，《瓦列里·勃留索夫的诗》，24页；德·叶·马克西莫夫，《瓦列里·勃留索夫的诗》，39—40页）。但是对这种关系的否定也没有根据（波恩，1998，245—251页）。

20. 详细参见：尼·科·古济，《史学纲要……》，88—90页。

21. 《勃留索夫给彼·彼尔佐夫的书信》，莫斯科，1927，7页。此后引用这封信只注明《给彼尔佐夫信》。

22. 维·弗·维诺格拉多夫曾经写过勃留索夫"伪造""俄罗斯早期象征派的多种风格"（维·弗·维诺格拉多夫，《作者归属与风格理论问题》，莫斯科，1961，168页）。但是，风格伪造仍然有优劣高下之分。



23. 维·弗·维诺格拉多夫，《诗人的面容与假面具》一文中有关俄罗斯象征派的"戏剧演出"，《作者归属与风格理论问题》，莫斯科，1961，168页。

24. 参见：普拉多·科艾利奥，《序言》，符·佩索阿，《抒情诗》，莫斯科，1978，14　26页，31—32页。

25. 参见：图尔努.G.，《魏尔兰传》，莱比锡，1912。

26. 试比较索洛维约夫与勃留索夫关于这首诗当中圆月与月亮的争论：弗·索洛维约夫，《诗歌，美学，文学批评》，莫斯科，1990，277页；第1卷，567—568页。

27. 勃留索夫全集第1卷中的一首诗并非无缘无故地采用了标题《创作》。弗·霍达谢维奇在有关全集第1卷的评论中对这首诗给予了精彩的诠释。

28. 拉·德·克卢格，《俄罗斯文学中的象征主义与先锋主义——断裂还是继承？》，《欧洲文化范围内的俄罗斯先锋派》，莫斯科，1994，66—67页。

29. 《瓦·雅·勃留索夫致斯塔纽克维奇书信》，《文学遗产》，第85卷，738页。

30. 同上。

31. 列夫·托尔斯泰据传闻听说了勃留索夫，如此提到他的作品（《什么是艺术？》草稿），参见：斯·伊·肯金，《康斯坦丁·特列普廖夫……》，117—118页。

32. 对于勃留索夫的这本文集至今没有人研究，已经发表的只不过是库尔辛斯基的评论手稿《半明半暗》，参见：《文学遗产》，第98卷，第1册，358—361页。现在本章作者为《95年俄罗斯诗歌》准备了综合性材料即将发表。

33. 阿·阿·伊林斯基，《瓦列里·勃留索夫的文学遗产》，《文学遗产》第27、28卷，494页。文中稍有差错，也没有指出这些话与《95年俄罗斯诗歌》之间的联系。

34. 《阿·亚·布洛克八卷集》，第8卷，莫斯科、列宁格勒，1963，76—77页。

35. 参见：斯·伊·肯金，《新世纪诗学纲要》，96—103页。

36. 有关此文参见：瓦·斯·德罗诺夫，《瓦列里·勃留索夫的五岳城之夏》，《文学与高加索》，斯塔夫罗波尔，1972；瓦·斯·德罗诺夫，《勃留索夫日记未公布材料摘记》，《瓦·勃留索夫与19世纪末20世纪文学》，斯塔夫罗波尔，1979；《手册》，702—707页；《与阿·阿·库尔辛斯基通信》，《文学遗产》，第98卷，第1册，308—323页。

37. 有关诗集《这就是——我》其余部分明显从属于《约言》的见解（马·加斯帕洛夫，《俄罗斯现代主义诗学的相反

相成性》,248 页)并不具有说服力。

38. 参见:德·叶·马克西莫夫,《瓦列里·勃留索夫的诗》,64 页。

39. 参见:斯·伊·肯金,《新世纪诗学纲要》,99—100 页。

40. 马·加斯帕洛夫,《俄罗斯现代主义诗学的相反相成性》,248 页。

41. 这是 1964 年德国学术讨论会文集的题目,加·加达梅尔以同样的标题写过评论,参见:加·加·达梅尔,《美的现实性》,莫斯科,1991。

42. 准备撰写《俄罗斯抒情诗史》的过程,为勃留索夫日后成为批评家与史学家所从事的许多活动奠定了基础,并且完成了作诗法的早期研究,参见:斯·伊·肯金,《勃留索夫未能实现的构想》,《文学问题》,1970,第 9 期;瓦·雅·勃留索夫,《俄罗斯诗歌韵律史纲》,《语言知识问题》,1970,第 2 期。

43. 参见:《导论》片断,斯·伊·肯金,《勃留索夫未能实现的构想》,193 页;还可参阅:斯·伊·肯金,《新世纪诗学纲要》,104 -107 页。

44. 列·彼·格罗斯曼,《瓦列里·勃留索夫与法国象征主义者》,《献给瓦列里·勃留索夫》,莫斯科,1924,41 页。继格罗斯曼之后,我们只是根据内容的类型使用象征主义的和帕尔纳斯的这两个术语。把帕尔纳斯看做法国诗歌一个具体的流派并模仿它的代表人物,勃留索夫在诗集《杰作》和《这就是——我》当中取得了成果,但是以为成熟时期的勃留索夫仍以这种态度对待帕尔纳斯派(参见:马·加斯帕洛夫,《俄罗斯现代主义诗学的相反相成性》,248—250 页)则未免显得牵强附会。试比较勃留索夫《神圣的牺牲》一文中有关论断"《帕尔纳斯》是开花不结果的高峰"(Ⅵ,95)以及作为翻译家的勃留索夫对于法国帕尔纳斯派诗人的冷淡态度(伊·斯·波斯图帕里斯基,《勃留索夫与勒孔特》,《勃留索夫讲座,1963》,埃里温,1966)。

45. 关于这种影响的性质与原因,参见:斯·伊·肯金,《列夫·托尔斯泰的美学与年轻的勃留索夫对这种美学的接受及其在美学方面的自我定位》,《手稿部笔记》,苏联国家列宁图书馆,1986,第 47 辑。

46. 试比较与《论艺术》同一时期写成的"诗歌书信"的样式,《手记》,575—576,771—773 页。

47. 有关勃留索夫在天蝎出版社的活动与其所发挥的作用,参见:尼·科特莱列夫为《勃留索夫与波利亚科夫来往信函》所写的序言,《文学遗产》,第 98 卷,第 2 册,9—12,20 页。

48. 比如,阿·别雷曾写过这种谈话的意义,别雷,《瓦列里·勃留索夫》,《俄罗斯》,1925,第 4 期,272 页;别雷,《世纪之初》,莫斯科,列宁格勒,1933,164 页。

49. 关于勃留索夫的文学批评战略和作为政论家的活动,参见:斯·伊·肯金,《通向经典名著之路》,《经典与当代》,莫斯科,1991,202—206 页。

50. 《出版弁言》,《北方之花》(献给 1901 年),莫斯科,1900,第 3 页。

51. 参见:维·马·日尔蒙斯基,《瓦列里·勃留索夫与普希金的文学遗产》(第 2 版),日尔蒙斯基,《文学理论·诗学·修辞》,列宁格勒,1977,144—175 页。

52. 普希金,《1825 年 4 月给茹科夫斯基的信》,普希金 10 卷集,第 10 卷,莫斯科,1958,141 页。

53. 费·索洛古勃,《纪念瓦·雅·勃留索夫讲话》,材料公布者为德·格罗斯曼,1981,5—6 卷,422 页。

54. 沃洛申并不喜欢勃留索夫以前出版的诗集,这里的说法表明他认为出现了一个"新的勃留索夫",此时他想的正是《给西徐亚人》这首诗。参见:马·阿·沃洛申,《瓦·勃留索夫·回忆·片段》,《文学遗产》,第 98 卷,第 2 册,388 页。

55. 把勃留索夫的全部史诗作品与"零散的"《历代传说》进行对比,参见:卢纳察尔斯基,《瓦·雅·勃留索夫》,《卢纳察尔斯基八卷集》,第 1 卷,莫斯科,1963,437 页。专门论述《历代骄子》的文章,参见:马·加斯帕洛夫,《俄罗斯现代主义诗学的相反相成性》。

56. 1900 年年底或 1901 年年初勃留索夫曾亲自强调过这一点,参见:阿·阿·伊林斯基,《高尔基与勃留索夫》,

《文学遗产》,第 27—28 卷,640 页。

57. 试比较:"……普希金之后第一次有人展现出这样的才华,把久远的历史形象给予充分的体现……",帕·格·安托科尔斯基,《瓦列里·勃留索夫》,第 1 卷,14 页。

58. 《1903 年 11 月 20 日布洛克给别雷的书信》,《阿·亚·布洛克八卷集》,第 8 卷,69 页。

59. 伊·伊格纳托夫在《俄罗斯信息报》上写道:"凡是涉及人的精神世界的现象作者都感兴趣,……他的探索领域是整个人类世界"(阿舒金,174 页)。

60. 详见:艾·斯·利特温,《瓦列里·勃留索夫与俄罗斯民间创作》,《俄罗斯民间文学》,1962,第 7 期。

61. 这一部分的修辞研究参阅:维·马·日尔蒙斯基,《文学理论·诗学·修辞》,列宁格勒,1977。

62. "……这是我至今写的最好的作品(我给阿·别雷和年轻的谢·米·索洛维约夫读了以后,他们俩从椅子上跳了起来)。"瓦·雅·勃留索夫,《给彼·彼·佩尔佐夫的信》,《报刊与革命》,1926,第 7 期,42 页。

63. 《1907 年 2 月 4 日瓦·雅·勃留索夫给科·伊·楚可夫斯基的信》,科·伊·楚可夫斯基,《回忆片段》,莫斯科,1959,444 页。



64. 参见:德·叶·马克西莫夫、科·米·阿扎多夫斯基,《勃留索夫与〈天平〉杂志》,《文学遗产》,第 85 卷,272—273 页。关于勃留索夫在《天平》杂志所起的作用还可参阅:阿·维·拉夫罗夫、德·叶·马克西莫夫,《天平》,《20 世纪初俄罗斯文学与期刊,1905—1917》,《资产阶级自由派与现代派出版物》,莫斯科,1984;斯·伊·肯金,《勃留索夫:文本与阐释》,《文学问题》,1978,第 7 期,259—261 页。

65. "《大地》发表的是草稿"(《日记》,136 页),无论以前还是以后对于勃留索夫说来这样的事是难以想像的。

66. 这不仅仅指诗歌,那篇《大地》中人物语言失去了"社会语言"的细微差别,一律都是热情奔放的风格,参见:维·弗·维诺格拉多夫,《论文学艺术语言》,莫斯科,1959,161—162 页。

67. 参见:妮·伊·彼得罗夫斯卡娅,《回忆录》,《往事》,1992,115,117 页。

68. 摘自 1905 年 10 月 13 日给谢·阿·温格洛夫的信,引自尼·维·索科洛夫,《翻译家勃留索夫》,见《翻译技巧》,莫斯科,1959,382 页。同一年写的文章《坩埚里的紫罗兰》(Ⅵ)以新的观点评论勃留索夫的翻译,这篇论文成了祖国翻译学的开山之作。

69. 瓦·雅·勃留索夫,《激情》,《漫步诗林》,莫斯科,1989,115,117 页。

70. 弗·费·霍达谢维奇,《铅字的末日》,瓦·雅·勃留索夫,《热情的天使》,莫斯科,1993,365 页。

71. 参见:谢·格列奇什金,阿·维·拉夫罗夫,《勃留索夫长篇小说〈热情的天使〉的传记资料》,《诺沃—巴斯曼纳亚》,莫斯科,1990;济·格·明茨,《亨利·冯·奥德黑姆伯爵与〈莫斯科的复兴〉》;安德列·别雷,《创作问题》,莫斯科,1988。

72. 弗·费·霍达谢维奇,《铅字的末日》,372—373 页。有事实依据的修正参见:J.D.格罗斯曼,《瓦列里·勃留索夫与尼娜·彼得罗夫斯卡娅:艺术生活的冲突模式》,《伟大的生活》,斯坦福,1994。

73. 伊·瓦·科列茨卡娅,《瓦列里·勃留索夫,〈未来的匈奴〉》,伊·瓦·科列茨卡娅,《世纪初俄罗斯诗歌与散文篇章分析》,莫斯科,1995,166—167 页。

74. 德·叶·马克西莫夫,《瓦列里·勃留索夫的诗》,181 页。

75. 首先可参阅:伊·格·亚姆波利斯基,《诗人与散文作家》,列宁格勒,1986;尼·谢·阿舒金,《未写完的长诗(阿加斯菲尔在 1905 年)》,《文学遗产》,1937,第 27—28 卷;德·叶·马克西莫夫,《瓦列里·勃留索夫的诗歌》,172—235 页;艾·谢·利特温,《1905 年革命与勃留索夫的创作》,《1905 年革命与俄罗斯文学》,莫斯科、列宁格勒,1956;德·叶·马克西莫夫,《勃留索夫:诗歌与立场》,164—175 页。

76. 几乎所有的人当时都持有这样的观点,参见:阿·阿·尼诺夫为《瓦·雅·勃留索夫与康·德·巴尔蒙特书信集》所

写的序言,《文学遗产》,1991,第98卷,第1册,67—68页。

77. 列宁,《听蠢人的评判》,《弗·伊·列宁全集》(55卷),第14卷,288页。

78. 19世纪90年代勃留索夫创作的全部散文作品至今发表的只有三篇短篇小说和两部长篇作品的片断。总的评价参见:格列奇什金,《瓦·雅·勃留索夫的早期散文》,《俄罗斯文学》,1980,第2期;马尼科夫斯基,为刊载《萎靡的莫斯科街道》所写的前言:《瓦·雅·勃留索夫未写完的长篇小说》,《我们的遗产》,1997,第43—44期。

79. 伊里约夫,《勃留索夫的〈地轴〉犹如一个完整的环》,《勃留索夫讲座,1973》,埃里温,1976,94页。

80. 《地轴》这方面的研究文章参见:谢·尤·亚先斯基,《勃留索夫与安德列耶夫小说中的意志自由问题》,《俄罗斯文学》,1997,第1期。

81. 瓦·雅·勃留索夫,《地轴》前言,莫斯科,1907,Ⅷ页。

82. 关于《地轴》一书短篇小说的这些特点与此后20世纪文学流派之间的关系,参见:谢·尤·亚先斯基文章,见注释81。

83. 详细阐述参见:谢·格列奇什金,阿·维·拉夫罗夫,《小说家勃留索夫》,《瓦·雅·勃留索夫中短篇小说选集》,莫斯科,1983,5,10页。

84. 只有很少一些资料(大约只相当于契诃夫同类研究资料的三分之一),在"句法层面上"就勃留索夫、德·马明西比利亚克以及弗·利金三位作家小说中句法的"同等成分"进行比较研究。戈·雅·马尔丁年科,《句法结构系统统计分析》,《符号与信息》,1983,第21辑,155—156,167页。

85. 亚·布洛克,《瓦列里·勃留索夫,〈地轴〉》,莫斯科,1907,布洛克八卷集,第5卷,莫斯科,1962,642页。

86. 勃留索夫,《童年与少年时代的回忆》,勃留索夫,《我的生活片段》,莫斯科,1994,170页。

87. 后来书名改为《众神之死:叛教者尤里安》,有关勃留索夫阅读这部小说的印象,参见:《给佩尔佐夫的书信》,22,25,28—29页。

88. 参见:谢·格列奇什金、阿·维·拉夫罗夫,《论勃留索夫写作长篇小说〈热情的天使〉》,《勃留索夫讲座,1971》,埃里温,1973,123页。

89. 瓦·雅·勃留索夫,《1905年10月28日给格·伊·丘尔科夫的信》,格·伊·丘尔科夫,《漫游岁月》,莫斯科,1999,341页。

90. 关于早期手稿,参见:阿·伊·别列茨基,《瓦·雅·勃留索夫的第一部长篇历史小说》,勃留索夫,《热情的天使》,莫斯科,1993,383—387页;谢·格列奇什金和阿·维·拉夫罗夫的文章(见注释89,124—125页)。

91. 阿·维·拉夫罗夫,《勃留索夫的散文》,《瓦·雅·勃留索夫散文选》,莫斯科,1989,12页。

92. 相关著作参见:阿·伊·别列茨基,《瓦·雅·勃留索夫的第一部长篇历史小说》;勃·伊·普利舍夫,《勃留索夫与德国16世纪文化》,《勃留索夫讲座,1966》,埃里温,1968;С·П·伊里约夫,《长篇小说还是名副其实的〈中篇小说〉?》,瓦·雅·勃留索夫,《热情的天使》,莫斯科,1993;С·П·伊里约夫,《注释说明》,出处同上,还有注释73指出的几篇文章。

93. 缅怀勃留索夫评价这部长篇小说的范例参见:格·维·阿达莫维奇,《文学评论》,格·维·阿达莫维奇,《文学丛谈》,第1册,圣彼得堡,1998,105页。

94. 试比较茨维塔耶娃1925年的论断,沃洛申1932年的说法和马尔丁诺夫在20世纪70年代初的评价:茨维塔耶娃,《劳动英雄》,54页;阿·维·拉夫罗夫,《诗人的散文》,10页;马尔丁诺夫,《飞行的航船》,莫斯科,1974,253页。

95. 瓦·雅·勃留索夫,《译者前言》,《19世纪法国抒情诗选》,圣彼得堡,1909,文中黑体为本文作者所加。

96. 《斯拉夫诗歌》,俄罗斯作家翻译,尼·瓦·格尔别里主编,圣彼得堡,1871;《英国诗人传记与形象》,尼·瓦·格尔别里主编,1875;《德国诗人传记与形象》,尼·瓦·格尔别里主编,1877。

97. 尼·维·索科洛夫,《翻译家勃留索夫》,《翻译技巧》,莫斯科,1959,383—388页。

98. 玛·伊·茨维塔耶娃,《劳动英雄》,《我们的遗产》,1988 年,第 5 期,55 页。关于这个神话的继续发展,参见:斯·伊·肯金,《关于〈音调和谐的诗〉与一个传说》,见《各民族友谊》,1972,第 9 期,279—280 页。

99. 正是基于对诗集《曲调汇总》作品的分析,才对勃留索夫的诗歌作出了"胜利的诗歌"这一有名的评价,参见:科·伊·楚可夫斯基,《航空与诗歌》,《言语》,1911,5 页,8 页。

100. 参见:阿舒金,249—252 页;尼·尼·阿谢耶夫,《瓦列里·勃留索夫》,尼·尼·阿谢耶夫,《诗歌家谱》,莫斯科,1990,259 页。

101. 《1908 年 8 月 24 日彼·别·司徒卢威给阿·费·科尼的信》,阿·尼·米哈伊洛娃(为公布的材料撰写前言),《瓦·雅·勃留索夫致彼·别·司徒卢威信函(1910—1911)》,《文学档案》,第 5 卷,莫斯科,列宁格勒,1960,259 页。

102. 阿·尼·米哈伊洛娃,《瓦·雅·勃留索夫致彼·别·司徒卢威信函(1910—1911)》,《文学档案》,第 5 卷,莫斯科、列宁格勒,1960,261—265 页。以及《瓦·雅·勃留索夫致彼·别·司徒卢威信》,伊·格·亚姆波利斯基,《诗人与散文家》,列宁格勒,1986,348—349 页。

103. 《瓦·雅·勃留索夫致戈·伊·丘尔科夫的书信》,戈·伊·丘尔科夫,《漂泊岁月》,莫斯科,1999,351 页。

104. 参见:戈·戈·苏别尔芬、拉·德·季闵奇克,《阿赫玛托娃给勃留索夫的书信》,《手稿部札记》,1972,33 辑;《尼·尼·阿谢耶夫给勃留索夫的信》,尼·尼·阿谢耶夫,《诗歌家谱》,莫斯科,1990,374—375 页;谢·帕·博布罗夫,《男孩子》,莫斯科,1976,484—487 页;德·布尔柳克、亚·克鲁乔内赫等人,《你们见鬼去吧!》,《马雅可夫斯基 12 卷集》,第 1 卷,莫斯科,1939,404 页;尼·尼·阿谢耶夫,《在瓦列里·勃留索夫家做客》,《诗歌家谱》,156—157 页。



105. 德·叶·马克西莫夫,《勃留索夫:诗歌与立场》,187—188 页。"放弃"一词表明了这一概念与勃留索夫过去的战友对他的指责有关,比如,阿·别雷,《花环还是荆冠》,《阿波罗》,1910,第 11 期,1—3 页。

106. 瓦·雅·勃留索夫,《罗曼·罗兰的人民戏剧》,《俄罗斯思想》,1909,第 5 期,第 2 部分,149—150 页。

107. 谢·帕·博布罗夫,《男孩子》,481—482 页,文中提到了勃留索夫亲自朗诵这首诗。

108. 参见:列·弗·谢尔巴,《俄语论著选集》,莫斯科,1957,114,130—132 页;维·弗·维诺格拉多夫,《艺术语言理论》,莫斯科,1971,48 页。

109. 在最详细的公布材料当中(Ⅱ,313—393),亚·亚·科兹洛夫斯基从《人类之梦》剔除了 1894 至 1901 年所写的全部诗歌作品,他认为那时候勃留索夫"还没有思考"这样一本书(Ⅱ,475)。然而所有这些诗歌的标题一字不改地列进了作者拟订的《人类之梦》创作提纲,经过许多年才会走向成熟,这在勃留索夫作品创作历史上是很平常的现象。

110. 勃留索夫生前宣布创作《人类之梦》的同一年匿名出版了《奈莉娅诗选》(莫斯科,1913),有关此事参见:谢·帕·博布罗夫,《男孩子》,486 页;马·列·加斯帕洛夫,《诗歌研究者勃留索夫与诗歌创作者勃留索夫》,《勃留索夫讲座,1973》,埃里温,1976,13 页;阿·维·拉夫罗夫,《奈莉娅的新诗》,《文化经典:新发现。1985》,莫斯科,1986。

111. 参见:《斯拉维伊科夫、雅瓦罗夫、杰别利亚诺夫诗选》,莫斯科,1979,131—1512,369—370 页。

112. 瓦·雅·勃留索夫,《纳·格·利沃娃死亡真相:我的忏悔》,阿·维·拉夫罗夫公布材料,《De visu》,1993,第 2 期,10 页。

113. 试比较伊·斯·波斯图帕里斯基,《瓦列里·勃留索夫的诗歌》,67 页。

114. 瓦·雅·勃留索夫,《诗人日记》,《文学遗产》,1976,第 85 卷,28—29 页。

115. 瓦·雅·勃留索夫,《诗歌只珍重明天!》,《文学遗产》,第 85 卷,218 页。

116. 《瓦列里·勃留索夫翻译的外国诗歌》,莫斯科,1994,35—58 页。

117. 瓦·雅·勃留索夫,《用俄语翻译贺拉斯颂诗的点滴体会》,《翻译技巧》,1971,第 8 集,127 页。

118. 关于这部作品参见:马·列·加斯帕洛夫,《勃留索夫与逐词逐句的翻译》,《翻译技巧》,1971,第 8 集。

119. 伊·尤·克拉奇科夫斯基,1916 年 11 月 26 日给勃留索夫的信,《勃留索夫与亚美尼亚》,第 2 册,埃里温,

1989,117 页。

120. 参见:艾·斯·利特温,《瓦·雅·勃留索夫未写完的乌托邦长篇小说〈人间七种诱惑〉》,《勃留索夫解读,1973》,埃里温,1976。

121. 《勃留索夫中短篇小说集》,莫斯科,1983,358 页,格列奇什金,拉夫罗夫所作的注释。

122. 参见:马·列·加斯帕洛夫,《勃留索夫与古希腊文化》,第 5 卷,545--549 页。

123. 参见:尤·布拉格沃琳娜,《瓦·雅·勃留索夫文献资料》,《手稿部笔记》,苏联国家图书馆,第 39 册,莫斯科,1978,70—80 页。

124. 两段引文均出自 1914 年 7 月 26 日勃留索夫为《莫斯科文学艺术界信息报》所写的社论,1914,第 7 期,2 页。

125. 少数例外之一,是格·伊·杰尔别涅夫所写的副博士学位论文:《1914—1917 年勃留索夫的创作》,莫斯科矿业教育学院,莫斯科,1972。

126. 瓦·雅·勃留索夫,《未曾出版和未收入全集的作品》,莫斯科,1998,46—48 页。

127. 伊·玛·勃留索娃,《瓦列里·勃留索夫的传记材料》,《瓦·雅·勃留索夫诗选》,莫斯科,1933,144—145 页。

128. 瓦·雅·勃留索夫,《1918 -1921 年诗选》,《De visu》,1993,第 4 期。

129. 《瓦·雅·勃留索夫书信》,《手稿部札记》,国家列宁图书馆,1967,第 29 辑,220 页。

130. 同上,221 页。

131. 马·拉特舍夫,《瓦列里·勃留索夫的道路与十字路口》,瓦·雅·勃留索夫,《回忆时刻》,莫斯科,1996,169 页。

132. 弗·菲·霍达谢维奇,《勃留索夫》,霍达谢维奇,《摇晃的三脚供桌》,莫斯科,1991,292 页。

133. 参见:阿·瓦·卢那察尔斯基,《瓦·雅·勃留索夫》,431 页。

134. 马·列·加斯帕洛夫,《瓦·雅·勃留索夫研究古希腊罗马历史与文化未曾出版的著作》,《勃留索夫讲座,1971》,埃里温,1973,203,206 页。

135. 同上,206—207 页。

136. 霍达谢维奇为了增强他的观点的说服力,甚至提出了勃留索夫对政权态度的转变发生在"恐怖镇压的初期",即 1918 年秋天——弗·菲·霍达谢维奇,《勃留索夫》,292 页。

137. 阿·瓦·卢那察尔斯基,《瓦·雅·勃留索夫》,431 页。

138. 参见:科·伊·阿勃拉莫夫,《苏联图书馆事业史》,莫斯科,1970。

139. 瓦·雅·勃留索夫,《高等文学艺术学院》,《新闻记者》,1923,第 8 期。

140. 参见:马·列·加斯帕洛夫,《学院先锋派》,《勃留索夫后期创作中的自然与文化》,莫斯科,1995。

141. 瓦·雅·勃留索夫,《七代人的世界》(最后一部,尚未编完),《星》,1973,第 12 期;瓦·雅·勃留索夫,《独裁者》,《当代戏剧》,1986,第 4 期(修订本收入《曙光》);瓦·雅·勃留索夫,《七代人的世界》(校正本),《快活花园发生的事件》,莫斯科,1988。

142. 瓦·雅·勃留索夫,《未曾出版和未收入全集的作品》,79—80 页。另一种版本参见:Ⅲ,395 页。

143. 上面提到的诗《1919 年给自己》,勃留索夫把标题中的年代改成了 1849,并打算把它当做译自雨果的一首诗(参见:作家手稿:俄罗斯国家图书馆,手稿部,全宗号 386,目录号 26,存储单元 7,66—7 页)。

144. 参见:伊·玛·勃留索娃,《传记材料》,145 页;罗曼·罗兰,《黎留里》,莫斯科,1922,214 页。

145. 俄罗斯国家图书馆,手稿部,全宗号 386,目录号 26,存储单元 11,标题为《休勒的歌谣》。

146. 参见:斯·伊·肯金,《外国诗歌……》,822 页。

147. 《外国诗歌……》,233 页。



148. 《文学遗产》,第98卷,第2册,394页。

149. 《文学遗产》,第93卷,552页。

150. 瓦·雅·勃留索夫,《我们对创作时代的体验》,《文学遗产》,1976,第85卷,221页及后面的内容。

151. 参见:马·加斯帕洛夫,《诗歌研究者勃留索夫与诗歌写作者勃留索夫》,《勃留索夫讲座,1973》,埃里温,1976,21—23页。

152. 关于这些诗歌当中的一首——《在白日梦市场上》,参见:马·加斯帕洛夫的分析,《学院派先锋主义》,28—38页。

153. 比如,参见:瓦·雅·勃留索夫,《科学与信念》,《文学遗产》,第98卷,第1册,800页。

154. 本章的写作参考了《语文保证信息搜寻系统(基于瓦·雅·勃留索夫的创作材料)》(РФФИ) № 00-07-90106。



因诺肯季·安年斯基



第二十二章

因诺肯季·安年斯基

◎科列茨卡娅 著 谷羽 译

1

在同时代人的心目中,因诺肯季·费奥多罗维奇·安年斯基(1855—1909),既是著名的教育家、民间启蒙活动家,又是哲学家、学者、研究古希腊文化的专家,还是翻译家,翻译过欧里庇得斯的悲剧和西欧一些新锐诗人的作品。他的诗歌在俄罗斯20世纪文学中占有重要地位,具有美学意义和创新价值,他的剧作和文学评论独具个性,而所有这些得以充分展示,获得公认,却是在作者离开人世之后。的确,勃留索夫和布洛克对安年斯基的第一本诗集(《平静的歌》,1904)都曾给予中肯的评价,尽管作者署名时故意采用了一个同音异义的缩略词作为笔名*。勃留索夫就这本诗集所写的评论指出:"这位无名作者的处女作",还"称不上是诗歌",但是必须承认,其中包含着"艺术家的气质"[1]。布洛克则在诗集《平静的

*.《平静的歌》署名Ник.Т-о.(意为"无名氏,渺小的人,无足轻重的人"),圣彼得堡,1904年出版。诗集中含有译诗附录集《高蹈派与该死的诗人》,其中有波德莱尔、魏尔兰、勒孔特、苏利-普吕多姆、兰坡、马拉梅、科尔比埃、科罗等诗人的作品。——译者注

歌》当中发现了“真正诗感的痕迹……”[2]，他甚至对那个“可疑的笔名”产生了动摇，不相信是初学者的试笔之作。按照作者的构思，笔名中隐含着希腊神话《奥德修斯》中一个自称“无名氏”的人物，他曾经跟吃人的独眼巨人展开搏斗（诗集最初的标题是——《乌季斯·来自波利费姆山洞》）。

在荷马史诗《奥德修斯》[3]的修饰语当中，安年斯基可以选来自我形容的不仅有“多才多智”，还可以有“多灾多难”。用他自己的话来说，出生于一个“官吏与地主相互融合”[4]的环境，表面看来人生道路一帆风顺，彼得堡大学才华横溢的大学生，学者，科学院普希金奖章获得者，但是由于他天生极其敏感，本性易受伤害，一直处于“仕途官运”与使命感的矛盾之中，个人生活坎坷的境遇，使得他人生道路变得相当复杂[5]。

从这些经历当中不难理解安年斯基为什么要对他的抒情世界尽力带上面具加以掩饰。和诗集《平静的歌》一样，诗人安年斯基去世后才得以出版的第二本诗集，也是他主要的诗歌著作（《小柏木匣》，1910）当中，字里行间，也充满了迂回委婉的句式和典故，以及只有在具体的上下文环境中才能与作者的暗示相符合的主观联想[6]。安年斯基熟读马拉梅的诗歌，他仿照这位法国诗人追求深奥的旨意，为自己的内心感受加上种种迷彩般的伪装，安年斯基之所以这样做，一是由于象征主义潮流注重“无言的暗示”和节制与含蓄的倾向，二是出于生活经历的缘由——“受官职地位的牵制”：“直截了当”地发表忏悔性的、涉及隐私的抒情诗，从某种角度说来，有悖于五十岁身为人父与一家之长的身份，有悖于四等文官的尊严。

从诗集《平静的歌》当中，布洛克看透了“病态的心力交瘁”的特征，认识到作者的心灵“被难以承受的忧患击得纷碎”（第5卷，620页）；确实如此，让歌吟抒情的安年斯基觉得亲近的题材，总是包含着“过多的悲伤”[7]，具有凄凉哀婉的音调。沃洛申曾经论述过安年斯基和康·斯卢切夫斯基拥有同样的特点，那就是对“日常生活中的灾难”[8]具有极其敏锐的感受能力。浪漫主义诗人对平凡日子的“呆板”，对日常生活的贫乏与弊端予以蔑视，导致出现了“平庸的”隐喻——出卖爱情的爱神，“酒精和大麻”处于主宰地位的“生活的酒馆”。浪漫主义意识早就创造出来的可怕的怪物——苦闷，不仅出现在诗人所写的“庸俗花哨的”舞厅里（诗作《哦，不，并非躯体……》），而且也出现在另一个大厅里，图书馆的阅览厅，其中“脸色发青”的俘虏费尽心机，

妄图在褪色的纸页上
破解令人生厌的字谜

（《理想》）[9]

生活的悲剧性，人生处境注定的宿命及其短暂的辉煌，“晚年的屈辱”和不可避免的死

亡——是贯穿安年斯基全部抒情诗的一根主线，因此安年斯基和索洛古勃、列·安德列耶夫、舍斯托夫一样，成了俄罗斯采用存在主义表现手法的先驱者之一。由于不信宗教，安年斯基生存的悲剧意识是难以排遣的；人生有限难免终老的思考，作为他的主要的推理方式，常常把其他想法推到次要地位。在《平静的歌》和《小柏木匣》的抒情诗中，或许过于频繁地出现了"像紫罗兰与石炭酸一样／夫人的呼吸透着冷漠"——死神和它的通报者，忧郁，佩戴着各种各样的面具（诗作《忧郁来临》，《犹豫者的忧郁》，《缓慢雨滴的忧郁》，《响过的雷霆的忧郁》等等）。从病患者内在的、虚幻的"忧郁"（诗集《平静的歌》当中有一首同名的诗歌）到封闭在《小柏木匣》里的《我的忧郁》的诗节，其情绪的抒发，诗人觉得最终归结为一点：

我觉得，你们始终不理解

唯独我的忧郁将永世长存……



诗人，"忧郁的我"，把注意力凝聚在"濒临边界的处境"，凝聚在"临终的最后表情"（《弥留时刻》，《去留之间》，《梦与醒》，《失眠》），凝聚在恐惧、罪孽、良心的痛苦等种种情感，跟存在主义诗歌创作的许多现象极为相似。克服孤独感如同克制孤僻的个性富有戏剧性的冲动一样，需要接近"另一个人"，接近另外一些人。这种冲动是跟俄罗斯的颓废意识与生俱来的（布洛克论述《小柏木匣》的抒情风格说："难以置信的亲近感为我的许多内心体验作出了解释。"——第8卷，309页）。对于安年斯基说来，接近"另一个人"的冲动是注定不可避免的。因此，他诗中的爱情通常都"有始无终"、压抑痛苦、没有出路，或者是"模棱两可的"情感（《三月》，《细纱蝴蝶》，《凉台眺望》，《梦幻》，《一条小船两蓬帆》，《琴弓与琴弦》，《四四方方的小窗户》等等）。与此同时，诗人所展示出来的重重内心矛盾与冲突似乎见证了当代人全部生活的深重苦难。安年斯基认为，他的抒情诗的本质是——意识到不可能存在幸福。安年斯基有一首诗题为《不可能》，他曾经联系这首诗论述自己的全部诗作，诗人说道："我觉得，在各种各样的形态中，除了'不可能'以外，没有任何出路。"

有些人有才华却无缘施展，屡屡遭受践踏欺凌，希望变成了受人诅咒的空想，这些悲剧性的情节让安年斯基这位吟唱"不可能性"的歌手尤为重视；"许多人一生去而不返"，诗人为此伤心落泪。这种情感多次得到鲜明的形象体现——从高昂情绪的象征（比如，诗作《复活节前一周》中引用福音书里拉扎尔的典故——当然，安年斯基没有受过洗礼，未必记得这个故事），到习以为常引用揉碎花朵的隐喻；何况安年斯基从根本上反对把诗学分成三六九等，在他看来，除了日常生活的朴素隐喻，不存在所谓崇高的隐喻：

你睡着了，天使姑娘，

倚着毛茸茸的臂膀……

而两粒黄色的秕子

轻轻落在沙土地上。

(《蒲公英》,1909)

生命遭受蹂躏的悲剧性最深刻的体现是《命运》一诗(见《库拉奇什卡》,1906)。这首诗反映了社会底层妇女的遭遇,一个小酒馆的女招待在劫难逃,她注定要:

用心,用全部力量

服侍恣意妄为的罪恶——

好让女儿弯腰打伞

送别蒙着绸缎的棺椁。

这首诗与契诃夫的小说《新娘》内涵相似,包含着三个四行诗节("如花开放……","恋爱……","服侍……")。这种结构给个别人的命运打上了某种共同遭遇的印记(同样的"典型性的"结构出现在布洛克写于1914年的诗篇中"无耻地作孽,执迷不悟……",稍后出现在沃洛申的创作中,参见后面有关诗人沃洛申的章节)。

《命运》是小型组诗《诅咒三章》的第二章。类似这首诗的三章组诗(又称"三叶体")*1和折叠组诗(又称"折叠体")以及一些零星的诗篇构成了《小柏木匣》的主体。不仅这本诗集含有隐喻的书名*2,音调悲怆(古代的柏树是哀伤的树木),而且诗人为大多数组诗的标题选择了具有忧伤色彩的词语(如《忧伤三章》、《悲怆三章》、《劫难三章》、《寒冰三章》、《昏暗三章》、《命定三章》、《诅咒三章》、《孤独三章》等等)。三首诗像三面镜子,把诗人的感受从不同侧面反映出来,从而获得浮雕一般的特殊效果。在《诱惑三章》、《感伤三章》、《月光三章》、《历尽苦难》等三章组诗和对折体组诗《道德家》以及其他一些诗篇中,诗人以细微巧妙的心理刻画表现了人物情感的起伏变化(但是,勃留索夫却认为,安年斯基的组诗结构是"人为的与矫揉造作的")[10]。

沃洛申称安年斯基为"不开心的诗人",这位诗人心中的世界,与象征派阵营中"'歌功颂德'光彩夺目的"歌手,与热衷于"优美清新风格"的诗人,显然都格格不入。安年斯基去世非常突然,《阿波罗》丛刊发表悼念文章,竟然指责诗人"哀伤凄凉的审美观念",说他"缺

---

*1. 安年斯基这些三章组诗的名称显然受到了法国诗人雷尼耶(1864—1936)的影响,雷尼耶的散文诗集《玉石手杖》(1897)有《黑色三叶体》。安年斯基所写的文学评论也有这种三章结构或折叠结构的体式。——译者注

*2. 这本诗集的书名既有真实的依据(诗人把他的诗歌手稿保存在一个老式的小匣子里,并存放在普希金之家纪念馆的储藏室里),也有文学方面的含义,使人联想起"高踏派"诗人科罗的诗集《檀木箱》(1873)、法朗士(1844—1924)的诗集《珠母贝匣》(1892)等诗集的标题。——译者注

乏爱上帝的情感"(格·丘尔科夫),说诗人的创作反映了"心灵的颓唐"(沃洛申),说他是"理想破碎与神的信仰失落的"表达者,个性封闭,倾向于"画地为牢折磨自己和别人的自我意识"(维·伊万诺夫)[11]。这些评价(在很多方面都从安年斯基倾向于神秘的象征主义寻求解释,或者归咎于诗人"陈旧的"、"心理的"因素,照伊万诺夫的说法,这是一种"理想化"的解释),其实大都失之片面与匆忙。诗人之子瓦·科里维奇-安年斯基,仅仅依据诗集《平静的歌》中的作品,写出了随笔文集《抒情诗人因·费·安年斯基》(1910年1—2月),因为当时《小柏木匣》手稿尚在莫斯科秃鹫出版社等待出版,他还无缘见到这本诗集。瓦·科里维奇-安年斯基当年给诗人维·伊万诺夫[12]写过一些书信,我们从这些书信可以弄清楚当时的许多情况。但是,《阿波罗》丛刊对业已过世的诗人的指责很长时间留在人们的记忆里:刻薄的霍达谢维奇1922年写的一篇文章中还把安年斯基称呼为俄罗斯诗坛的"伊万·伊里依奇",因为《小柏木匣》的作者,霍达谢维奇说,和托尔斯泰笔下的人物临近死亡都"呜——呜——呜"地哭泣,但是没有得到精神的解脱[13]。直到20世纪60年代仍然有安年斯基诗歌的研究者[14]撰写论文分析他的抒情诗蕴涵的深沉忧郁以及存在主义的苦闷。



但是,安年斯基的世界充满了尖锐的矛盾,疑虑,自觉养成的犹豫不决的"哈姆雷特气质",实际上比平静的外表要复杂得多。在他的天性中,既有高雅的唯美主义和个人主义的一面,又有喜欢社会交往、真诚忘我热衷于启蒙活动的另一面。日益加重的疾病(安年斯基患有严重的心脏病)使得诗人依恋生命,害怕死亡;"冷酷阴森"与"死亡的恐怖"不仅成为颓废的诗化形象,而且更大胆地转化为浪漫主义的"黑色幽默"。比如,对追悼亡灵仪式的亵渎嘲弄,在验尸房举行葬礼就是这样的例子——《冬天的梦》、《追荐亡灵》、《黑色春天》;安年斯基在这里采用的艺术手法近似于斯卢切夫斯基诗歌作品中"墓园惊魂"的怪诞手法(《喀马林斯卡娅》、《日内瓦行刑之后》等)。远离现实生活的形象只不过更加强了诗人对于美的幻想,安年斯基在"三章组诗"的一首诗中亲自说明了这一点:

假如四周尽是污秽与卑贱——
只有对远方闪光之美苦苦思念……

(《哦,不,并非躯体……》,1906)

作为批评家,安年斯基在艺术探索中不止一次论及否定与肯定的辨证关系。例如,他在果戈理揭露性的现实主义中看到了某种异乎寻常的理想。即便《死魂灵》的作者刻画"人世间的灵魂"不太成功,但是,果戈理毕竟把他的"星光圣母"留给了世人,有心的读者感谢他的著作,学会了"大胆地正视作家勾画涂抹出来的魔鬼"。因为,作品的主要内容不是它光亮的一面,而是构思的"豁达明朗"。在这些论断中包含了许多个人的创作体验:有的评论家指责果戈理热衷于怪诞的负面形象,安年斯基不仅为果戈理进行辩护,同时也在为自

己进行辩解。这里引用的是安年斯基短评中的几行文字。他的批评文章切实地扩展了读者对诗人的个性、生活感受、道德与审美观念以及文学追求的进一步了解。以后还会谈到诗人的散文创作。在散文作品中，不仅能看到安年斯基的"另一副面貌"——以人道主义情怀进行思考的艺术家，还能看到他的志向，正如玛•茨维塔耶娃论述真正诗人的职责时所言："用自己的痛苦容纳别人的痛苦"。生活中的悲惨事件对他心灵的伤害有时候甚至超过社会上的悲剧带给他的创伤。安年斯基成长在一个具有民主气氛的知识分子家庭（双亲早早去世以后，他在兄长尼•费•安年斯基家中生活，接受教育，这位兄长是著名的民粹派政论家，《俄罗斯财富》杂志的活动家），诗人面对受压迫的人民有一种发自内心的负罪感，伟大的俄罗斯热爱人民的传统让他感到血肉相连一般的亲切：

爷爷背着布袋光脚行走，
谱写悲惨故事的是贫困：
噢，折磨人的一个问题！
我们的良心，我们的良心……

（《途中》）

安年斯基的抒情主人公"痛心地"承认，苦役般的劳作把人压榨到何等凄惨的境地："想一想吧，母亲的怀抱里 / 全部是粉红色的婴儿"——诗人如此描述我们的雇工（诗歌《七月》，1900）。这种情景以后又出现在布洛克的笔下：对社会恶势力的深入了解，接近备受恶势力欺凌的人们，生活的源泉有助于认识这是人类命运的共同特征（"在痛苦中母亲生了儿女 / 痛苦地用乳汁把他们哺育"——布洛克这样描写那些"从地下室的昏暗中"成长起来的人）。

但是安年斯基与布洛克的区别在于，虽然与生俱来的灾难意识使得他对社会的不公正感到痛心与愧疚，然而他丝毫也不认为这是走上革命道路的借口。对于俄罗斯的人道主义传统说来，他们珍视通过语言和身体力行的典范来改变人们的道德品行与信念，正是为了这种传统，安年斯基拒绝接受革命道路——《寒冰三章》中的诗篇《亚伊尔之女》（《复活》）就潜藏着这种含义。由于借用了福音书里寓言故事的形象，这首诗的思想没有引起研究者应有的关注，然而这首诗确实具有本质性的意义。千年的"寒冰"冻僵了四周的一切（继康•列昂季耶夫之后，"冰封的俄罗斯"成了一个通用的隐喻），如今寒冰已被击碎，"金属胜利的声音响亮"。但是诗人觉得人们的欢呼声并非是"复活节的颂歌"，他从欢呼声中听出了"死神的召唤"。因为"心在积雪下面跳动，/ 那里延续着生命之线"，而那洁白的被子容不得"粗鲁地"撕扯，"焚烧"："那钻石般的凝滞？必须轻轻唤醒。"要小心翼翼地呼唤，如同"当年耶稣唤醒 / 亚伊尔的女儿"——

燃烧的灯芯没有抖颤，
风儿也没有吹动衣衫……
救世主走到她的身边，
"起来吧，"他轻轻呼唤。

安年斯基对于1905年事件以及"它的可怕的邻居"，即1906年这段时间的战地军事法庭和惩罚清剿，给予了态度更为明确的回应。得知这些事件让诗人感到心灵的震颤，甚至觉得罪孽深重。作为一个有良心的知识分子，他用病弱无力的手写出了诗作《爱沙尼亚老妈妈》[15]，这首诗与迦尔洵笔下的人物，和契诃夫短篇小说《疾病发作》的情节有类似之处。虽然诗人是从报纸上知道的列维里群众大会遭受枪击的消息，他甚至"为那些勇敢的人祈祷"，觉得他们的遇难，他自己也负有间接的罪责。诗人做梦都梦见遇难者的母亲，爱沙尼亚老妈妈（这与希腊神话中命运女神摩伊拉"没完没了"地编织生命之线非常相似），诗人严厉地责备自己，面对沙皇的罪恶竟然冷漠平静：

你呀，温和、驯服、谨慎，
世界上没有谁比你更卑鄙！*

安年斯基把《爱沙尼亚老妈妈》这首诗归入"遭遇劫难的良心"系列诗作，换言之，就是让良心正视灾难。良心所遵从的最高准则是他的伦理道德和内心世界所形成的审美倾向。安年斯基从年轻时代就推崇陀思妥耶夫斯基，他运用这种观念对陀思妥耶夫斯基所作出的几段评论具有典型意义："陀思妥耶夫斯基头上笼罩着一种权力。他是我们良心中的诗人。正因为这样的原因他才忍受痛苦尽力接近读者……"从"良心中的诗"这一角度出发，安年斯基把陀思妥耶夫斯基精神世界中占优势的忍受苦难的思想与尼·康·米哈伊洛夫斯基所指出的作家天才的"残忍性"进行了对比分析（"因为残忍的、无情的首先是人的良心"）。除此以外，良心中的道德命令、良心的"诗意"按照诗人的观点，都对陀思妥耶夫斯基小说的结构施加了影响（"真可谓波澜频生情节堆积！正像头脑中百感交集，煎熬良心……"）。《罪与罚》的作者所驾驭的正是"焦灼不安的良心迸发出来的语言，这种语言粘稠密集、疼痛酸楚、反复强化、断续呜咽呼天抢地……"（239，241—242页）。

---

*. 安年斯基对于"骚乱者"的同情并非仅仅停留在口头上。1905年秋天，皇村中学闹"学潮"，身为校长的他没有惩罚"学潮"的几个带头人。为此他付出了代价，失去了校长的职位，被调到圣彼得堡学区做检察员。检察员的职责并不轻松，经常要下到省里去进行调查，直到他临终前不久辞职退休才得以解脱[16]。——译者注

这种伦理与审美之间的类似联系同样存在于安年斯基本人的创作中：在他的抒情诗中，无处不在的痛苦与同情，既主宰着"内心的风景"，又影响到外在的形象。因此，远在欧洲艺术出现类似风格之前很久，在诗人安年斯基的笔下就产生了"痛苦之物"的抒情风格[17]。日常生活的平凡之物——残破的手摇风琴、陈旧的布娃娃、半瘪的气球——蕴涵着自古以来的人类悲辛和当代孤零零的"我"心中的一份酸楚，因而这些平凡之物就成了个人与全部生活悲剧的标志物。安年斯基是城市和城市人的诗人，他从"都市风情小环境中"（莉·金兹堡）所汲取的心理象征素材其频率超过从大自然环境中选择的景物。与普通人的日常生活联系在一起、随时随地可见的平凡事物，比如闹钟的"铃声"，或者"火车站的喧嚣与色彩"，都可以成为隐喻符号，借以表达抒情主人公"我"的感情和心绪。现实生活中机械设施日益增多，这为诗人安年斯基提供了方便，使得他可以从包围着人和"效仿着"人的机械[18]中选择利用隐喻的"机械零件"。而他本人未必不带着同样的烙印，因为"他的心——是痛苦的计量器"（诚然没有说是"创造奇迹的机器"，其实，那是心灵应有的本色）。在最后的诗篇《细雨》中透露了抒发激情的新的动因："在湿淋淋的柏油路上，诗人忽然想发现幸福"。古米廖夫曾写文章评论安年斯基去世后出版的诗集《小柏木匣》，他绝非无缘无故地说出这样一句话："《小柏木匣》——是一本当代情感的手册。"[19]

与此相关，安年斯基认为，新诗语言的前途在于使它"平民化"，在于强化俚俗语言的地位。"最能震撼人心的、最有威力的词，换句话说，最奇妙莫测的词——或许正是日常生活中使用的词语"，安年斯基在给沃洛申的一封信中这样写道（486）。他嘲讽"神话创造派"巫师祭祀语言的辞藻华丽（首先是维·伊万诺夫），有意让俄罗斯读者接近欧洲诗歌与生活本身紧密相连的创新风气。

但是，安年斯基的这种推荐，并没有被人们完全接受。他自己承认，"从那时候起，我记得……我能感觉到读者对浅白、对凡俗明晰的反感"[20]。古米廖夫写过，诗人安年斯基固有的本性是"追求美丽的艰涩"[21]。就这样形成了"在各个方面由始至终独具一格、与任何人都不相同的诗人"，他有能力"从意想不到的角度去把握每一种现象，每一种情感"（瓦·勃留索夫）[22]。当代诗歌研究者撰文论述安年斯基本质性的特征，指出"诗人对客观事物具有独到的、极其敏锐的洞察力，通常能使人借助这一特点立刻判断出诗人的风格，对于同一客观事物他决不会重复人们公认的观点"[23]。由此形成了安年斯基与众不同的风格特征：声调的清新随意，隐喻的出乎预料，词汇的复杂多变，其中既有俄罗斯19世纪抒情诗的常用词语，古希腊的术语，古老的格言和外来语，也有民间谚语，方言，甚至行话和土语，所有这些语汇构成了不可重复的纷繁交织的诗篇。安年斯基一系列的隐喻和借代手法特别新颖，并且富有创造性，由于诗人喜欢"具有神秘色彩的词语"，所以这一类隐喻和借代在他的诗歌语言中占有重要地位。他常常用"拐弯抹角的意义"取代词的直意，这要求读者具有敏锐的感悟能力，否则就得像猜谜语一样艰难。比如，打开《小柏木匣》，就能看到一首诗题为《丁

香紫的幽暗》。这个雾蒙蒙的形象是扑朔迷离难以把握的，在这首诗的具体上下文当中，不仅隐含着创作活动的寓意，而且与浪漫主义的审美观念相关，具有现代派象征主义色彩。在题为《忧伤的国家》这首幽默短诗中，以迂回婉转的手法记录了带有揭露性的一段对白。在这个地方，甚至"喜剧的结尾"都是忧伤的，是"陈腐庸俗的"，也就是说，都是见怪不怪的平常现象，只有"毛茸茸的熊／由于食物的颤抖／嘴唇鲜血淋漓"。换句话说，在我们俄罗斯，弱者被强者吃掉已经习以为常；《忧伤的国家》从来都是这种样子。只有一次安年斯基对这个国家的命运直言不讳，公开地予以谴责，指出她的历史是"令人恐怖的"；按照诗人的见解，这都是彼得的事业引出来的后果：

巫师给予我们的只有石头，
还有一条黄褐色的涅瓦河，
再就是空荡荡沉默的广场，
那是黎明前绞死人的场所。

（《彼得堡》）*

安年斯基有些典型的讽喻——即采用隐喻的艺术手法，得到了浪漫主义者的充分肯定，但是在"左派"诗歌和版画创作中（如表现主义和未来主义的诗人与画家笔下）却呈现出夸张变形的状态。在题为《我想，铁石心肠……》这首诗中，通行的诗歌意象"情感之火"焕发出新意，拓展成了诗中的情节：抒情主人公断定他是"铁石心肠"，决定把一颗爱情的火星引入心中，他预见到了燃烧的危险性，但是再也不能扑灭"熊熊的火焰"。马雅可夫斯基（可能是受到了安年斯基这首诗的影响）采用与此类似的隐喻手法，写过一首诗，结尾离奇，出现了一个粗俗的场面：烈火从靴子里开始燃烧，"逐渐向心脏蔓延"。安年斯基的诗结尾是悲剧性的：

看吧……火焰已被扑灭，
可我在烟雾中奄奄一息。

安年斯基在其诗歌和散文的语言方面精心培育"特殊风格"，这种与众不同的特色立刻起到了示范作用，不少诗人竞相效仿，以至达到了不知节制的地步。一个诗人自己创作时追求"异类风格"，难免让很多读者和评论家感到难以理解。安年斯基去世以后，能够理

*、安年斯基没有把这首诗收进《小柏木匣》诗集的"零星诗草"一辑，或许正因为这首诗政论性过于明显。诗人去世以后，这首诗才出现在《阿波罗》杂志上（1910 年 5—6 月，第 8 期）。——译者注

解其艺术性的人为数不多，后来经过古米廖夫、阿赫玛托娃和几个热心的评论家（阿·阿尔希波夫，阿·斯米尔诺夫－阿尔温格，《基法拉》小组成员）的努力，才确立了安年斯基在俄罗斯文学中无可争辩的地位。

2

安年斯基的诗歌就风格而言，占主导地位的是印象主义。诗集《小柏木匣》出版时，勃留索夫写过评论，他指出，诗集的作者"所描述的一切，并非像他了解的那样，而是像他感觉的那样，并且是此时此刻的瞬间感受……作为彻底的印象主义者，因·安年斯基不仅远远超越了费特，而且也超越了巴尔蒙特。"就这一特点的力度而言，安年斯基最为接近的诗人只有魏尔兰[24]。

早在诗集《平静的歌》当中就已经出现了诗人所喜爱的抒情戏剧的样式，其中外在景致与内心世界靠联想结合在一起。在这种对于外部世界的印象中，作为抒情主人公情感的替代物或者情感的隐喻都是非常重要的。《菊花》、《九月》、《平行线》、《古老的庄园》、《秋天童话的结尾》等许多首诗都具有这样的特点。《林荫道上的电灯光》这首诗，明暗对比，印象鲜明如画，这是通过联想产生的内心矛盾的标志，是心理的象征。就像灯光把一条树枝照亮，使得它跟其他树枝区别开来，某种情感也想让诗人摆脱他习以为常的平静，而这种情感具有主宰的威力，就像黑暗中的一缕电光。印象主义抒情诗最富有表现力的作品是《幻想》（《月光三章》中的一首，1906），诗中借助富有音乐性的"语言魔力"再现了月夜里闪烁的阴影，忽明忽暗的阴影与抒情主人公情绪的波动相互吻合，抒情主人公一会儿相信幸福的幻影，一会儿又意识到幸福不可能存在。正如印象派画家擅长运用他们所喜爱的"局部取代整体"的原则，安年斯基热衷于细节刻画的艺术手法。《菊花》一诗描写了一场葬礼，由于细节的联想，才凸现出一个年轻女子不幸死亡的悲哀：掉在"送葬灵车踏板上的两片卷曲的花瓣"恰似死亡女子圆圆的耳坠。印象主义诗派的特征是看重内在品质胜过直观的表象，雕琢《小柏木匣》的大师对此产生了共鸣，表现在他的诗中，修饰语异常丰富，使用修饰语极其巧妙。"……形容词不会把束缚人的现实强塞给我们的头脑"，它有"更多的摇摆性，由此它也就有了更多的象征性"——这是安年斯基论及巴尔蒙特诗歌定语丰富这一现象时写出的几句话（118）。安年斯基在自己的诗中多使用定语，用得精致巧妙（"颜色如旧金币一样"的晚霞和"香瓜一样的"气息，"清洗过的、蔚蓝"天空，"贫瘠的浅蓝色、泪眼汪汪的"冰，"在字条与幽会之间粉红色时刻"的疾速流逝等等）。隐约闪现的情感，时断时续的诗行，残缺不全的句式，很像印象派画家的笔触，其绘画作品源自各种事物的综合印象：

心系家园。心情喜悦。为什么？
家乡与花园的幻影？难以琢磨。

古老的花园，杨树干瘪，恐惧！
池塘蒙着水藻……房舍成废墟……

多少损失！兄弟相残……可悲！……
灰尘、衰败与颓唐……有谁理会？……

（《旧记事本三章》中的《古老的庄园》）



作为批评家，安年斯基还提出了短篇抒情诗印象主义的结构原则，形象的使用与其说具有客体意义和逻辑意义，勿宁说更具有情感色彩。安年斯基分析波德莱尔的一首十四行诗（诗集《恶之花》，组诗《忧郁》中的第一首），指出了诗歌内在的相互交织的不同印象，正是由于受到和弦原理的启发而形成的。秋季阴霾的天气，呻吟的钟，“伤风感冒的”表，玩旧了的纸牌中的一张牌，上面一颠一倒画着的花花公子和女舞伴——这一双男女“从已经断送的爱情中逐一回想一件件细微琐事”，所有上述这些形象其重要意义不取决于自身：它们只不过是“生存忧伤”的“反响”，只不过是“很快就会被抛弃的服饰，在这服饰里边跳动着诗人那颗痛苦的心”（204）。然而随着研究的逐渐深入，越发引起安年斯基关注的正是内心体验的“服饰”这一形象。对于真实的追求促使他的诗语言精致形象鲜明，充满了对于外在世界的丰富印象：

……我总想用眼睛
看透花园里的幽暗……

草坪上黄色的刷子，
花朵被遗忘在苗圃，
凉台的遗骸残损破烂，
缠绕着绿色的爬山虎……

（《日落之前》）

维·伊万诺夫批评安年斯基早期的象征主义（换言之，即尚未受神秘主义影响的象征主义），责备他过分依附于凡俗事物，受到了“注重表现力”这一方法的束缚[25]。早在诗集《平静的歌》中就已经显现的这种倾向后来日益强化：安年斯基的诗歌作品越来越充满了现实

性的冲动，形象结构的外部设置（从年轻的象征主义者的正统观点看来，这种设置是"从属性的"），逐渐获得了一种独立存在的艺术价值。比如，在《孩子们的小皮球》这首诗中就对街头人群进行了速写式的扫描，印象主义诗人的"望远镜"对准了生活中来来往往花哨的人流，但他并不是为了寻找符合抒情主人公心态的现象，而是为了生活本身。"小皮球"和游戏的气氛，以及传达俄罗斯街头声音嘈杂的意图，类似于音乐中的探索手法，比如斯特拉文斯基的芭蕾舞剧《彼得鲁什卡》（1911）中的伯努瓦。安年斯基后期的创作，"客观"描写的艺术手法所传达的已经不仅仅是外在的风景，而且还包容着内心的矛盾与冲突（《离别三章》中《断断续续的诗行》，1909）；小剧本《神经》（1909）也是采用类似手法写成的。

但是，安年斯基的抒情诗总是把注意力集中在人类生存的最后归宿，这与印象主义的宗旨、与它的"瞬间"真实和推崇变化是相互矛盾的。紧张的、相互冲突的情感产生的诗是"破碎的、撕裂的、尖锐对立的"（弗·霍达谢维奇）[26]。安年斯基笔下那些辛酸的形象刺激着读者的心灵，让人长久地感到不安，感到压抑。自杀、送葬、途中夜晚的劫难（《阴暗的春天》、《赝品》、《在棺材旁边》、《篱笆墙后边》、《冬天的火车》等诗篇），这种种场面中的形象痛苦、惊心动魄，赤裸裸地展现残忍的细节，与早期表现主义的作品相类似。在对折体《赝品》（《折叠神像》辑）的第二首诗中——整个夜晚那敏感又可怜的人，躺在长椅上瞌睡，梦见饭锅，

> 吊死在白桦树上阴森扭曲，
> 黎明前飘浮乳白色的雾气，
> 紧挨着一个凌乱的鸟巢，
> 悬挂着凄惨乌黑的长豆角，
> 长度大约相等于人的躯体……

（请比较列·安德列耶夫小说中的文字："整个夜晚，犹大吊在耶路撒冷城上空，恰似某种奇怪的果实，阵风吹来，吹得他摇摇晃晃……"[27]安年斯基曾经写过一篇短评分析安德列耶夫的中篇小说《犹大·伊斯卡略特》，对于作家这种具有创新意识的技巧给予高度评价。）

把印象主义和表现主义的艺术手法交织在一起，以叛逆的态度对待这两个文学流派——这是世纪之初风格探索的典型特征[28]。安年斯基的诗具有印象主义诗歌的闪烁朦胧与精细微妙。但是，在他的笔下也出现了尖酸刻薄的形象，病态的幻影，断断续续凄凉的语调。善于创作《三章体》和《对折体》诗歌的作者，在不放弃印象主义精致笔法的同时，创造出了传达内心感受的艺术。借助于其中"受苦之物"的个案，我们可以体验诗人对客观世界主体性的感悟。在安年斯基的作品中还没有因为抒情主人公"我"的感受而引发的形象变形（这是表现主义幽灵的典型特征），也没有形象变形衍生出来的怪诞：如韵律的破坏，节

奏的急剧跳跃等等。始终如一地传达感受，对于某种情感的"偏执"，表现了诗人的追求。抒情主体生活感受的疼痛感给周围的一切都染上了痛苦的色彩，波及到所有具象和抽象的事物（甚至铜版画版面"受伤的铜轻轻呻吟"，罂粟花在草叶上留下"血斑"，而"森林烟雾后面的太阳／像病人一样脸色焦黄"）。虽然说类似的形象并不是安年斯基一个人的独自创新，这种形象是他总体风格的构成要素之一。诗人预见到推崇陀思托耶夫斯基的表现主义者会以他们的观点对这位作家进行解释，他写道，《卡拉马佐夫兄弟》的作者"不能不用自己笔下人物的痛苦去感染人……"(128)。安年斯基拥有撕破伤口的勇气，他的手法更灵巧，胜过20世纪20年代德国的表现主义者（韦尔弗、托勒尔、缪查姆等），而在这之前，在1910年以后的十年当中，马雅可夫斯基与未来派的怪诞荒谬，与安年斯基的艺术手法相比也相形见绌（在安年斯基笔下"霞光之前／受伤的雾气"；在马雅可夫斯基笔端——"晚霞浑身颤抖／就要咽气……"）。不管怎么说，安年斯基抒情诗中"疼痛艺术"的体验，对于俄罗斯表现主义的形成具有毋庸置疑的重要意义。

3

诗人安年斯基专门研究过古典哲学，学习过古希腊文化史，这对他的世界观，他的有关人与艺术的观念，对他的创作，无疑都产生了影响。"安年斯基接受了整个世界的诗歌，如同接受了古希腊投射来的一束阳光"——曼德尔施塔姆日后这样说。那时候，"人们还在沉睡"，《天平》杂志尚未出现，大学生维·伊万诺夫还在向蒙森学习，"……皇村中学的校长在漫漫长夜里与欧里庇得斯搏斗，从充满智慧的古希腊语言中汲取蛇毒一样的精华，创作出同样浸透着苦涩味儿、像艾蒿一样顽强的诗篇，那样的诗，无论在他之前，还是在他之后，从来都没有过"[29]。

纪念碑式的俄文版《欧里庇得斯》（第1卷，1906年出版；第1至第3卷，1916、1917、1921年出版）成了翻译家安年斯基最重要的事业*。欧里庇得斯否定神的明智，对神灵持怀疑态度，他推断人应该平等，强调个人意识的作用，"首屈一指、独具个性的悲剧家"（维·伊万诺夫）[30]的这些观念，让否定宗教信仰的安年斯基觉得亲近，他的民主主义倾向，他的人道主义同情心，都使他由衷地喜爱古希腊的悲剧作家欧里庇得斯[31]。欧里庇得斯的某些艺术原则，比如他的剧本固有的特色——崇高与卑微交织，神话因素与平凡生活穿插，富有激情的演说语言与俚俗词语相互搀杂，这些在安年斯基反对等级制度纲领性的诗篇中一一都得到了回应，他的这类作品的特点是讽刺与抒情交替出现，不同阶层的各种形象汇

*．只有安年斯基生前出版的第1卷保存了他所选择的剧目和他独有的翻译特色。1916—1921年由萨巴什尼科夫家族出版社出版的三卷集，出版计划和译文都经过了修改。——译者注

聚一起，不同阶层的话语相互冲突。

在研究和翻译欧里庇得斯那个时期，安年斯基写出了四部奇特的“古希腊”诗体悲剧：《哲学家梅兰尼帕》(1901)，《国王伊克西昂》(1902年出版)，《劳达米亚》(1902，1906年出版)，《琴师法米拉》(1906，1913年出版)。当然，安年斯基的剧本只能是有条件地被称为“古希腊”剧本（安年斯基的剧本至今仍被公认为“象征主义戏剧中最为重要的现象之一”）[32]。由于这个原由，曼德尔施塔姆指出，甚至“生来可以做俄罗斯的欧里庇得斯的诗人”，也不能“让全民悲剧的大船下水起航”，原因是“俄罗斯当代艺术中缺乏全民的整体意识，这是悲剧无可争辩、绝对需要的先决条件……”[33]。由于相似的原因，安年斯基本人对维·伊万诺夫否定神话的精辟议论持保留态度，他说，“神话之所以伟大，因为它永远是属于全民的共同财产”(333)。

古代传说深深吸引着安年斯基，用他的话说，那是“英雄形象和情境的源泉，那些形象能使人的心灵升华……现代的题材难以企及那样的高度”[34]。基于这样的认识，他在自己的剧本里采用了一些现代主义的手法。他写道，在“古希腊戏剧框架内”，保留了时间、地点的一致，引进了“抒情因素”，使合唱队原本同情主人公的立场趋向弱化与“个性化”。在预告自己的第一个剧本时，安年斯基如此说道。他反对以“考古的观点”改造形象，他更看重“神话虚构”的创作道路，因为它“允许时代穿插，允许想像”；这样写作，不仅能“更深刻地触及当代的心理问题和伦理问题”，而且能够“使古希腊的世界与当代的心灵相融合”(文集，308)。(难怪古米廖夫从安年斯基笔下的古希腊人物的话语中听出了“巴尔蒙特和魏尔兰言论的回声”。[35])

剧本《梅兰尼帕》展现了启蒙与蒙昧的冲突。女主人公成了宗教狂想的牺牲品，她奋起反抗迷信，为情感的自由，为理性思考的权利而抗争。无怪乎安年斯基把梅兰尼帕称呼为“哲学家”，在舞台提示中还有意强调她“最早进行思考”的秉性。欧里庇得斯曾写过同名的悲剧(可惜没有保存下来)，其中流传下来的片段阐述了阿那克萨哥拉的哲学观念，诗人安年斯基遵循这个片段，把哲学家阿那克萨哥拉天体演化论引进了剧本中女主人公的独白：借助精神的动力因素照亮因循守旧的物质世界的混乱——

> 这种精神
> 依然活着，世人却意识不到，
> 它纯洁、永恒，屏住呼吸……

关于国王伊克西昂的悲剧主人公完全不同，用安年斯基的话来说，他是“古希腊世界里的‘超人’”(文集，372)。塞萨利亚的主宰者，“罪孽深重并且丧失信仰”，任性杀戮，后来神经错乱，不料得到了宙斯的宽恕，竟然起死回生。然而狂妄的伊克西昂自以为与神平等，居然调戏神后赫拉，宙斯再也不能容忍，他下令把这个放肆的国王钉在燃烧的车轮上，燃

烧的车在空中飞快行驶，让罪犯忍受酷刑。伊克西昂原谅了出卖他的赫拉，走向刑场，合唱队却只为“受难者”祈祷。剧本给人印象深刻之处，与其说是神话情节的跌宕起伏，莫如说是伊克西昂的抒情独白，是他情感的撕裂冲突，其中包括第一次勾引赫拉，以“隐蔽的”引诱[36]来“报答主人的恩宠”，在澎湃的激情中连声呻吟。正如对于抒情诗人安年斯基一样，对于他的伊克西昂说来，只有当爱情与痛苦各占一半时，爱情才是真正的爱：

> 难道那个人没有痛苦，
> 没有被怀疑的隐痛熬煎，
> 有一天，忽然也会爱恋？
> 没有心颤与秘密的爱情……
> 只能是装饰遥远冰山的花边……

安年斯基的第三个剧本《劳达米亚》，痛苦爱情的主题出现了新的转折。这里表现的是“死亡之后爱情的”悲剧（这个主题曾经吸引毕尔格创作了叙事谣曲《列诺拉》，吸引歌德写出了《科林斯的新娘》）。“劳达米亚的悲剧，我们取自古希腊的神话传说，故事说一个妻子不堪忍受与死亡丈夫的幽会……”安年斯基这样写到自己的剧本。他还引用了欧里庇得斯的话，这位剧作家“天生对痛苦的传说十分敏感”，他置于戏剧中心的人物不是亡故的丈夫，而是“他接近死亡的妻子”（文集，443 页）。“痛苦……啊，痛苦！……为谁？/我该为谁哭泣？……为死者还是活人？”——安年斯基在剧中借合唱队之口这样质问。波兰的新浪漫主义剧作家维斯皮扬斯基写了剧本《普罗特西莱和劳达米亚》（1899），诗人安年斯基因此称呼他为自己最为亲近的先驱，因为他再现了神话《塞萨利亚的列诺拉》。继安年斯基之后，对同一神话运用戏剧加以解释的有索洛古勃（《聪明蜜蜂的赏赐》，1906，1907 年出版）和勃留索夫（《亡故的普罗特西莱》，1911—1912，1913 年出版）。正如有的研究者对比几个剧本所指出的，勃留索夫的悲剧“与作者的个性‘相背离’”，索洛古勃与安年斯基的解释反而相当主观[37]。

安年斯基在剧本的扉页上引用了奥维德的诗行绝非偶然：“当我丧失了真正的欢欣，我的喜悦都是虚伪”。女主人公不是在她确信丈夫已经战死在疆场的时候，而是当别人剥夺了她幻想丈夫可以复活的希望以后，才决定自杀。新时期的欧洲戏剧，从易卜生到高尔基所熟知的救命幻想，好心隐瞒，自我欺骗，以及丧失了这种种感觉所引起的内心冲突，在安年斯基的剧本中都能找到印象深刻的表达方式。在《劳达米亚》一剧中，诗人继续寻找使戏剧抒情化的形式（这成了象征主义戏剧的一种倾向）[38]。安年斯基不满意改变合唱队的作用，改变合唱队的领唱人，他们已经“不再是超越个人的客观真理的体现者”，而是处处向女主人公表示同情[39]，他（以诗体“音乐间奏曲”的形式）公然引进了抒情合唱，用以衬托剧中人物的内心感受。

索福克勒斯创作的“酒神节戏剧”——悲剧《琴师法米拉》，可惜未能保存下来，安年斯基写出了一部同名悲剧，被他的同代人认为是他最好的一部剧作，也只有这个剧本被搬上了舞台(1916年曾在小剧场演出)。甚至连维·伊万诺夫这位对安年斯基的抒情诗多有指责[40]的批评家竟然也写道，这个剧本巧妙地结合了崇高的悲剧意识与“莎士比亚式的天才的”澎湃激情；他还指出这个剧本比剧作家以前的三个剧本更深刻地展示了个人的命运，显示出探寻悲剧大师“心灵奥秘”[41]的迹象。

希腊神话中的琴师由于胆敢跟缪斯比赛而受到神灵的惩罚，从而丧失了音乐才能，安年斯基对此进行了根本性的重新思考：在他的剧本里，最高的审判不仅属于神，而且也属于艺术家本人。与司音乐的缪斯欧特尔佩进行比赛，法米拉意识到自己技艺的缺陷，他离开了比赛场地，后来，当他确信手指弹拨的琴哑默无声，立刻刺瞎了自己的双眼。这个在古希腊时代就广为通行的惩罚与自我惩罚的方式，在这里具有象征意义。法米拉天生“‘不爱’凡尘”(维·伊万诺夫)[42]，从小就生性孤僻，只喜欢倾听来自“星空”的歌声，现在，经历了失败之后，他只渴望“更黑暗/更深地挖掘夜晚的坑”，他根本不想吸纳外部的音响，“只要一听见光一样的音乐……他就更深地向内心躲避”。在艺术领域，决定成败的并非“普通视力”，而是“远见卓识”：安年斯基再现了古代(出现在古希腊思想之前)[43]浪漫主义者关于诗人的见解——只有超脱出日常的观念，才能创作出永恒的作品。比如，《奥德修记》的作者就是这样，他虽然双目失明，但“智慧的思想赋予他远见卓识”(济慈，《致荷马》)。安年斯基具有相似的信念(与他诗歌中出现的早期表现主义倾向并行不悖)，同样渗透在他的文学思考当中。要知道有关法米拉的剧本以及许多批评文章，是他统一的诗学观念中的重要一环。这一观念同样体现在他有关创作的诗歌中，这些诗作在他的常年创作的抒情诗中占有许多篇幅(《诗》、《古老的手摇风琴》、《给另一个人》、《我的诗》、《音乐会后》等等)。

4

安年斯基从19世纪80年代末期起撰写了大量的文学评论(其中绝大部分发表在教育杂志上)，他从20世纪初写成的评论中筛选出十九篇收入了两本文集(《影像集》，1906；《影像续集》，1909)。文集的书名大概是受到一本法文书的启发拟定的，法国随笔作家、浪漫主义诗人瑞迈·德·古尔蒙[44]写的《假面具文集》(1、2卷，1896—1898)当时在俄国象征主义诗人中间受到普遍的欢迎。与德·古尔蒙相比，安年斯基更加注重作家如何反映现实的外部特征和内在本质；与此相关，读者对作品的接受可以被视为“反映的反映”。安年斯基侧重分析的是——创作心理，创作成果的类型和师承关系，文学的历史比较，诗学中的语言问题。《影像集》的许多篇章闪耀着存在主义思想之光：创作并不是自身的目的，创作

中包含着“为生活辩解”(123)的可能性，或许这种辩解就是生存的目的。

创作现象对于安年斯基说来之所以珍贵，因为它是人们交往的一种最高形式，须知“诗人写诗既不是为了照镜子，也不是为了死水”(5)。作家以自己的作品与“其他人”打交道，引起他们某种回应的“好感”，也就是说，一种同情的体验[45]。此外，艺术家的业绩本身也是他接触很多人的结果，因为他的个人创作实际上是“以自己的名义保存前辈几代人和群众于无形之中所做的工作”(477)。这个不止一次被安年斯基提出来的我与非我的关系问题，按照诗人的意见，是个人生活有无价值的关键，也是创作意义之所在，这个问题类似于西欧存在主义“先驱”关注人与人沟通交流的现象[46]。最早指出缺乏沟通交流症状的既有西欧作家，也有一批俄罗斯作家，比如列·安德列耶夫(《大满贯》，1899)，列米卓夫(其中篇小说《教妹》写于1910年，其中有作家的表白：人与人——是木头)；以俄罗斯思想探索早期的存在主义的安年斯基，他所创作的《小柏木匣》和《影像集》，也属于同样性质的作品。



安年斯基对于艺术的理解，如同他所处领域里的许多事物，全都取决于相互影响。在他的“基因储备”当中，既有俄罗斯民主主义思想的观念，也有波捷布尼亚哲学构想的动机。《影像集》的作者考察作家的精神世界，并非没有受到波捷布尼亚“心理学派”观点的影响；在这种考察过程中，人物的塑造者甚至比人物本身更加引起考察者的关注：“让我感兴趣的并非客体，也不是木偶，而是那些木偶的创造者和主人”(5)。对于俄罗斯浪漫主义批评(包括阿·格里戈里耶夫的文章)[47]的印象，与安年斯基所体验到的西欧新浪漫主义派(波德莱尔、马拉梅、王尔德)艺术理论的吸引力已经相互结合。古希腊文学对于安年斯基的艺术世界具有重要意义，它对诗人的人类学见解产生了影响，同时也影响了他的审美观念。比如，产生于雅典民主制危机时期的欧里庇得斯有关特立独行洁身自好的理想被安年斯基所接受，并被视为当代个人主义戏剧的参照物。“欧里庇得斯笔下的古代的新人……”维·伊万诺夫写道，“他(指安年斯基)基于亲身感受发现了那些分歧和断裂，发现了使自己的独立意识获得自由、为挣脱陈旧生活和宗教群体束缚而自觉努力的个性，但是他们仍然封闭在自我的小圈子里，缺乏真正的(用维·伊万诺夫的话说，“群体的”)方法与其他人取得一致……”[48]

对20世纪初人的心理，安年斯基具有深刻的洞察力，他强调指出了个性“疏离”的致命征兆。“毫无出路的孤独感，难以避免的毁灭感以及生存的茫然意识”，“变成整个世界”的焦灼愿望，还有命中注定“在世界上施展才华”的渺茫无望——所有这些隐忧构成了个人内心的基调(102)。按照安年斯基的观点，这种类型的个性只能借助于语言抒发内心的感受，借助“暗示，含蓄，象征”的语言，只能在音乐型的艺术中——并非凭借逻辑力量，而是通过情感发挥影响，使用的不是通知性的公文语言，而是能触及内心的艺术语言。符合这些要求的只有新型的诗歌，只有这种诗歌能够接近精神世界最重要的因素，而这种因素的标志是“机敏地把握稍纵即逝的瞬间感触”(102，109)。

安年斯基认为俄罗斯富有音乐性的诗歌创新者是巴尔蒙特(见文章《抒情诗人巴尔蒙特》,1904)。巴尔蒙特以其文字与生俱来的印象色彩,诗行"波光闪烁"的流动性以及扩大词语的多义性等创新技巧来回应当时的抒情主人公"我"及其变化多端。这里所说的象征使人想起波德莱尔的"契合"论,安年斯基本人倾心于这种理论,他的象征手法也与"契合"论相近:眼睛看到的事物绝非彼岸的神秘事物,但是它能借助联想成为内心生活新生的符号。安年斯基细致入微地研究了巴尔蒙特对诗歌艺术所做出的贡献,对巴尔蒙特在诗歌节律,语音,韵律,诗歌语言创新等方面的探索都进行了分析。安年斯基以巴尔蒙特的《我们将像太阳》一诗为例,分析诗人的技巧,赞赏诗歌形式的新颖,认为这对于保存俄语的审美功能至为重要,可是他又把这些与语言艺术的交际功能联系在一起。这里出现了一道分水岭,一边是为了作品的"封闭性"探索新诗学的马拉梅,另一边则是为了更深入地渗透心灵的安年斯基——他的审美观念的根本特征是,为感受外界事物的意识确定方向。

《影像集》的作者认为:"不仅诗人,批评家或者演员,甚至观众与读者也都永远在创造哈姆雷特"(205)。在这里诗人安年斯基特别接近波捷布尼亚有关感受过程具有创造性的观点[49]。与此相联系,安年斯基进行文本分析的时候,像"心理学派"批评家那样,致力于复原作家的思想和情感,然后用自己的观点给作品以解说,有时候甚至对作家所写的题目设想出另一种构思方式,极力"深入理解"作家的文体特色,不惜模仿作家驾驭语言的风格。正是以这种方式写出了专论《鼻子》、《灰纸上的花纹与陀思妥耶夫斯基的〈同貌人〉》、《三姊妹》、《幻想家与命运的宠儿》、《被锁住的海涅》等论文中的许多篇幅。由于语言风格的非同寻常,安年斯基的短评有时被人误解;《影像集》的人道主义思想,精致独到的分析,散文艺术技巧的高超,处处体现着沃·佩伊杰尔和王尔德所标榜的箴言"批评家该是艺术家",所有这些都还没有得到应有的评价*1;有些批评家所看到的,除了张扬的主观性,矫揉造作,再就是"审美的虚无主义"*2。对于维·伊万诺夫说来,《影像集》的作者是创作奥秘的"揭示者",他"以亵渎神明的方式"窃听艺术家在其"修行秘室里"的祈祷。对《影像续集》的反应是写了一首寄赠诗给安年斯基,伊万诺夫气愤地说了一声"最后的'再见'"。

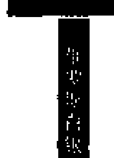
就评价前辈作家和当代作家与象征主义批评的争论首先透露出世界观的分歧。梅列日科夫斯基与维·伊万诺夫的宗教情绪(尽管他们的有神论存在分歧),让安年斯基感到格格不入,正如这两个象征主义思想家思维的陈腐方式让他厌恶一样。不顾他们的指责,安

---

*1. 比如,年轻的霍达谢维奇关于《影像集》的评论显得可笑:"这是一本学生作文练习册",缺乏"统一的思想"(《金羊毛》杂志,1906,第3期,138页,发表时署笔名"西古尔德")。——译者注

*2. 科·楚科夫斯基在《天平》杂志上以此为题针对《影像集》发表评论说,安年斯基"以自己的任性乖僻哗众取宠","任意宰割"那些可爱的作家,指责那些有关他们的书评仿佛在贬斥《地下室手记》:"安年斯基先生的神经质常常是虚伪的,他的激情是假装的,平易近人的风格往往会转化为庸俗。"(《天平》,1906,第3—4期,79—81页)后来,1909年楚科夫斯基在写给诗人的书信中对自己的这些不公正的指责表示了痛悔和歉意(俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号6,存储单元382,2号,2页;5号,5页)。从楚科夫斯基的文稿中可以看出,是他"促成出版了"《小柏木匣》[50]。——译者注

年斯基有意强调自己的反教条主义态度，说他"粉碎最后一个偶像"的一天是自己最为得意的日子(485)。梅列日科夫斯基与维•伊万诺夫写文章把陀思妥耶夫斯基说成是神秘主义者，是宣扬基督真理的预言家，安年斯基则以"有良心的诗人"予以回应。安年斯基曾写诗描绘"被遗忘在黑暗泥潭中的拉扎尔"，他在分析小说《罪与罚》的时候，有意回避教派冲突，并且对拉扎尔－拉斯柯尔尼科夫的精神复活的可能性表示怀疑，与此同时，维•伊万诺夫所强调的正是小说主人公"精神复活的过程"[51]。在分析陀思妥耶夫斯基思想演变过程中，特别强调社会主义者"自我暴露"的瞬间，对社会主义者所接受的新的信仰持怀疑态度，安年斯基的这种认识相当接近列•舍斯托夫的观点——舍斯托夫所写的《陀思妥耶夫斯基与尼采：悲剧哲学》(1902)曾经轰动一时，虽然安年斯基并不认同这部著作的所有结论[52]。陀思妥耶夫斯基一度力图争取寻神说的信徒，安年斯基对此如同对待这些人的所有活动一样，采取了冷嘲热讽的态度："寻找上帝——纯属幻想。为上帝争取掌声……争取良心。按照脚印寻找上帝……简直是痴心妄想！"(485)



《影像集》的作者认为，陀思妥耶夫斯基和果戈理一样，这些"破坏协调"的艺术家是"莱蒙托夫"创作路线的继承者(与"普希金路线"相比，安年斯基更看重这条路线)。作为艺术家的安年斯基与果戈理的小说《鼻子》所体现出来的创作诗学十分接近：尖锐的讽刺，戏谑嘲笑，针砭揭露，现实与幻想交织；作为人道主义者的安年斯基，则致力于捍卫"小人物"，为他们的"反叛"辩解(依照诗人的见解，小说《鼻子》里的冲突就具有这种寓意)。安年斯基在最初写的几篇有关陀思妥耶夫斯基的文章中对小人物向高略德金和普罗哈尔钦之流所进行的徒劳反抗寄予同情(诗人在文章中同时还提到了杜勃罗留波夫怎样为"备受摧残的人们"争辩)[53]。

以陀思妥耶夫斯基的小说《被侮辱与被欺凌的》人们的命运为例，《影像集》的作者指出了社会悲剧与生活悲剧水火不容的尖锐性。起初，诗人批评家认为由于社会压迫所产生的"生活恐惧感"真正是悲惨的，因此强调有生活恐惧感的人们应该团结一致。与此相反，生存的"死亡恐惧感"是自私的个体性体验，因为只有这种恐惧才能"让我们当中的每一个人离开整个世界——可怕的死亡幽灵似乎与他认识，也只有他一个人认识"(35)。随着时间的推移，安年斯基诗歌与散文之间的矛盾得到了缓解：《影像续集》中的随笔也表现出了《小柏木匣》诗集中的存在主义抒情意味。《影像续集》作者的某些文学观点也发生了变化：不再为"果戈理流派"进行辩解(当年革命民主主义批评曾着力提倡这一流派)，安年斯基晚期的批评文章接近罗扎诺夫的观点，尤其接近勃留索夫，因为他曾经说果戈理"类型"的人物往往会变成"令人厌恶的漫画"(227)。虽然从谢德林到索洛古勃许多作家都曾受到果戈理艺术的影响，但是俄罗斯文学的发展"并非越来越接近果戈理"：因为陀思妥耶夫斯基带给俄罗斯文学的是"赤裸的良心和人如同信奉上帝一样的崇高理想"(445)。

安年斯基分析小说《罪与罚》的结构，发现了作品的特征，确认其社会生活描写与心理刻画真实可信，色彩鲜明——但是首先指出的是不同人物所持不同道德立场的标志，他有意识地勾勒出了长篇小说艺术上的完整性（甚至可说是素描式的——勾画的一幅草图能作小说的附录）。引人注目的恰恰是类型学的方法。诗人把这部小说称为"构思的艺术"，他提出了这种类型的创作"只有靠作者的思想"维持生存，而并非借"持续涌入的直接印象"来延续生命；这种类型的创作在文学史上的里程碑——是古希腊悲剧，莎士比亚，陀思妥耶夫斯基。因此，还在第一本《影像集》当中，安年斯基连续写了三篇文章论述俄罗斯悲剧，特别提出了高尔基的剧本《在底层》，认为剧本贯穿着"社会问题的现实性"。因此，安年斯基也不掩饰他对契诃夫艺术的特殊喜爱，这位作家仿佛仅仅忠实于他所接触的流水一般的生活，似乎不对它作什么思考。在另外一些言辞激烈的演说词中，诗人把他所不喜欢的梅列日科夫斯基以及在梅列日科夫斯基主编的《新路》杂志上发表作品的作家拿来跟契诃夫进行对比，这些人都瞧不起契诃夫的创作，指责他的小说沉溺于日常生活经验，毫无思想性可言。"这个时代还有什么话好说？动不动就指责契诃夫不够伟大。"安年斯基在写于1905年的一封信中抱怨说。"……为了拥有这一段篱笆，莫非真要陷入陀思妥耶夫斯基的泥泞沼泽，跟托尔斯泰一道砍伐世世代代生长的树木吗……"（459）

与此同时，安年斯基极力否定"契诃夫气质"，否定戏剧《三姊妹》，不恰当地把剧本的涵义归结为表现平庸知识分子的冲动，安年斯基不能宽恕自己和跟自己相似的人，嘲笑契诃夫笔下的人物变成了自我嘲讽。诗人多次承认："契诃夫比任何一个俄罗斯作家都更多地给我描绘了你们，描绘了我"。"而为什么我们这些人，不能给契诃夫以回应呢……"（1905年文章《情绪的悲剧：三姊妹》82，83）。类似现象也出现在诗学领域：《小柏木匣》的作者从日常生活中选材，用外部世界偶然的、看似无足轻重的事件来遮掩内心的冲突，这种手法不仅接近梅特林克，而且与契诃夫的"潜流"艺术技巧存在着亲缘关系；"非洲的炎热"距离"煤气的蝴蝶"并不遥远。从创作的类型角度考察，安年斯基把莱蒙托夫置于契诃夫的对立面，他认为前者是"构思机敏、以讽刺见长"的艺术家。但是，按照《影像集》作者的见解，精神类型创作最杰出的表达者当推陀思妥耶夫斯基，未来属于这样的作家。基于这样的观点，安年斯基对列·安德列耶夫的艺术创作产生了兴趣（尽管前不久诗人斥责过剧本《一个人的一生》"教育意义肤浅"——475）。对于批评家安年斯基说来，安德列耶夫之所以受到青睐，是因为他的风格"植根于思想"（326），还因为他体验到了陀思妥耶夫斯伦理道德的"魅力"。《影像续集》中的文章《犹大，新的象征》分析了安德列耶夫笔下人物的心理特征，与陀思妥耶夫斯基塑造的与之类似的"地下室里的人"的心理进行对比，安年斯基认为，安德列耶夫的中篇小说《加略人犹大》堪称当代散文的创新之作。

什么样的精神道德、什么样的思想让安年斯基觉得亲近，从《影像集》的字里行间表露得十分清楚。他否定易卜生所写的布兰德，认为这个人物是个遵循"糊涂"教条的骑士（见

文章《布兰德－易卜生》)。与布洛克的观点相近似，安年斯基认为，要克服布兰德式的走极端的思维方式“拥有一切或者一无所有”，个人必须获得内心世界的自由。安年斯基引用哈姆雷特的探索思考与易卜生的人物进行对比。丹麦王子的犹豫和反省生动感人，安年斯基经常提到这位王子，说起他就像说起一位艺术家(《影像续集》中的文章《哈姆雷特的问题》)。对于诗人说来，“哈姆雷特化”意味着追寻并且找到根源——这就是为什么一旦想起哈姆雷特，他就愿意“成为他”(172)。安年斯基倾心于哈姆雷特这一题材有深刻的个人原因，莎士比亚塑造的这个形象让他觉得亲切，既有分析的激情，又有“古老”问题蕴涵的诗意。(我们不妨指出《小柏木匣》作者特有的怀疑语调，忐忑不安的思索；与语词相关联的是诗人使用了大量的断断续续的句式。)



5

安年斯基早期所写的文章中有一篇谈到，从事创作不可避免地会感受到一条鸿沟横亘在美与真的追求与单调无聊的现实之间，他引用莱蒙托夫的一行诗句来形容艺术家这种艰难的处境：“诗人的生活怎能没有痛苦？”对这一浪漫主义座右铭的坚信不移，增强了诗人有关现实矛盾的感受，决定了安年斯基最后一篇文章《论当代抒情风格》(1909 年夏)对许多重要作品的评价。随着这篇论文的发表，诗人批评家在生命的最后岁月对流动的审美过程兴趣日增，他不畏迟暮愿意参与这样的审美过程。通过自己在皇村中学培养的学生古米廖夫的介绍，1909 年春天安年斯基接近了彼得堡文学艺术界组织的月刊《阿波罗》，参与讨论杂志编辑纲要，撰写宣言，成为编辑部同人，也在杂志上发表文章和作品。

针对俄罗斯诗歌最新创作的《论当代抒情诗风格》这篇文章从构思来看可以分为三个部分。第一部分评论的“他们”都是最有名的诗人，也有一些已经走上轨道、有影响的年轻诗人。第二部分评论的“她们”是已经获得一定声望的女诗人。第三部分评论的是“它”，也就是语言艺术，显然，作者想对诗歌理论问题有所贡献。诗人的儿子回忆说，这一部分“……已经考虑得详细周密，拟订好了写作计划，但是却没有最终完成可供发表的手稿”(663)。

然而，文章前两个部分所谈的内容(《阿波罗》1909 年，1、2 期)，就足以引起读者的兴趣，让文章中谈到的那些为报刊写短评的评论家和文学家感到脸红。“安年斯基不仅让那些‘不了解内情的人’感到惊讶，而且让那些被宠坏了的、只期待在《阿波罗》杂志上受到吹捧的作家感到惶恐与愤怒。”后来杂志编辑斯·马科夫斯基这样回忆[54]。诗人不得不“给编辑部写信”，以便于把自己的评价跟编辑部其他成员的意见区分开来。安年斯基的权衡尺度与往常一样，是作品的道德意识。作者对他人痛苦的敏感程度，他自己所经受的苦难体验，

照安年斯基的意见，不具备这些因素，就不可能产生真正的艺术作品。当然，新时代的诗坛远非所有的诗人都符合这样的要求。比如，安年斯基抨击沃洛申的组诗《卢昂斯基大教堂》就是这方面的例子，他认为这首诗中“故意营造的淡紫色调”色彩虚假，遮蔽了基督教苦修教士的苦难这一主题。安年斯基还曾经建议库兹明“焚毁”他的组诗《至圣圣母的节日》，对他的标新立异不以为然，并且引用了舍甫琴科真诚的具有宗教情感的抒情诗与之对比——身为囚徒的诗人舍甫琴科，诗中贯穿着高尚痛苦的精神。安年斯基还以尖刻的语言嘲讽别雷“经久传扬”的才华，挖苦这位诗人形形色色的爱好（“康德嫉妒他爱诗。诗歌嫉妒他爱音乐。颤抖的公路嫉妒他向往印第安人的象征”等等）。我真想不明白，“这个人什么时候思考？什么时候来得及烧毁和撕碎他自己的作品？”（367）

那时候许多人只注意类似的冷嘲热讽，却忽略了《论当代抒情诗风格》这篇文章所包含的大量深刻细腻的观察与评价，其中容纳了无数的文学现象，甚至包括了诗歌潮流中一些不太有名的人物，比如德·岑佐尔、叶·塔拉索夫以及斯·拉法洛维奇。安年斯基有关当时象征主义诗派状况的见解未必得到人们的认同。尽管安年斯基高度评价索洛古勃的艺术技巧，承认勃留索夫诗中杰作的“光辉”，肯定布洛克抒情诗的“神奇”，但是他提起象征主义就像说一个不久前产生过影响、但是已经耗尽了自身才华的文学流派。而在象征主义流派诗人自己承认“象征主义危机”之前，正是安年斯基得出了这个结论。

《论当代抒情诗风格》这篇文章引发了安年斯基与《阿波罗》编辑部的分歧，而马科夫斯基的决定则进一步加深了这种矛盾，他把那时候从准备出版的《小柏木匣》诗集中选出来的、原定刊登在杂志第2期的一组诗无限期推迟发表。“我看不出为什么您的大作不能再等一等。”马科夫斯基对安年斯基的“任性”心怀不满，他语气生硬地向诗人发泄怒气[55]。安年斯基只能忍受，把自己的屈辱写进收到信件那一天的一首诗当中：“他的忧伤”的孩子（就是他的诗）“被他们折断了手臂，弄瞎了双眼”（后来阿赫玛托娃的诗作《我的忧伤》正是这样解释这里的隐喻）。根据德·马克西莫夫见证，“阿赫玛托娃有一次跟他谈话说，马科夫斯基的所作所为，正是稍后安年斯基死亡的直接原因”[56]。“不仅是俄罗斯，而且是整个欧洲失去了一个大诗人。”古米廖夫说，“新道路的探索者应当在自己的旗帜上书写安年斯基的名字，就像书写我们的‘明天’。”[57]过了许多年以后，阿赫玛托娃证实了这一预见的正确性：“安年斯基的事业以其沉痛的力量活在后辈的心中。假如他不是过早地谢世，他会亲眼看见，他所播洒的豪雨迸溅在鲍·帕斯捷尔纳克的书页上，音调玄妙的‘让爷爷跟丽达和睦相处……’已被赫列勃尼科夫继承，他的拉洋片唱词已被马雅可夫斯基接受，如此等等，不必赘述。我并非以此想说，所有的人都在模仿他。但是，他的确同时探索过很多条道路！他的身上蕴藏着那么多新颖的胚芽，以至于所有的创新都跟他有亲缘关系。”[58]

注释：

1. 《天平》，1904，第4期，62—63页。

2. 阿·布洛克八卷集，莫斯科、列宁格勒，1960—1963，第5卷，619—621页。此后的引文只在行文中注明卷数及页码。

3. 参见：洛谢夫，《奥德修斯》，梅列金斯基主编，《神话词典》，莫斯科，1991，411—412页。

4. 参见：季敏奇克、乔尔内编著，《传记词典》（1800—1917年期间的俄罗斯作家，安年斯基），莫斯科，1989，第1卷，85页。

5. 参见：拉夫罗夫、季敏奇克编著，《最新出版的回忆录，因诺肯季·安年斯基》，皮克诺出版社，1981，列宁格勒，1983年。

6. 参见：布·拉林《评〈小柏木匣〉》，《文学思考》丛刊，彼得格勒，1923，第2期，158页。

7. 安年斯基，《影像集》，莫斯科，1979，242页。

8. 《阿波罗》丛刊，第4期，1910年1月，12页。

9. 因·安年斯基，《诗歌与悲剧》，列宁格勒，1959，《诗人文库》大型丛书，69页。

10. 瓦·勃留索夫，《评〈小柏木匣〉》，勃留索夫七卷集，莫斯科，1975，第6卷，328页。

11. 《阿波罗》丛刊，第4期，1910年1月，大事记，9—10页，14页，17—18页。

12. 俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号109，目录号28，存储单元1，第1部分，第2页。

13. 霍达谢维奇，《论安年斯基》，《凤凰》丛书，莫斯科，1922，第1册。

14. 巴扎莱里E.，《安年斯基的诗歌》，米兰，1965。尚可参阅：塔克J.，《安年斯基与阿克梅主义》，俄亥俄，1986，17—23页。

15. 这首诗的创作显然受到了1905年11月爱沙尼亚事件的影响（列维里群众大会遭到沙皇警察开枪镇压，死伤几百人，随后举行了声势浩大的葬礼。参见：《1905至1907年俄罗斯少数民族地区的革命》，莫斯科，1955年，377—398页）。1909年秋天，在整理诗稿准备出版《小柏木匣》诗集的时候，安年斯基曾经对《爱沙尼亚老妈妈》这首诗进行修改，并把它作为最新的作品给家人朗诵。诗人的儿子瓦·科里维奇在1916年写给阿·阿里温格的一封信中提到了这首诗，他说当时没有把这一首收入集子，因为它"未必能够发表"（拉·季敏奇克，《关于因·安年斯基诗集〈小柏木匣〉一书的编辑事宜》，《文学问题》，1978，第8期，311页）。

16. 《新百科全书》，弗·泽林斯基撰写的词条"安年斯基"，布罗克豪斯－艾弗隆出版社，第2卷，921页。

17. 阿·布尔杰耶夫，《作为诗人的因·费·安年斯基》，《收获》丛书，莫斯科，1912，第3卷，205—207页。

18. 金兹堡，《论抒情诗》，莫斯科，1964，333-335页。

19. 《阿波罗》，1910，5—6月，第8期，60页。

20. 因·安年斯基，《自传简述》，《俄罗斯作家（1800—1917）》，第1卷，经典出版社，85页。

21. 《评戏剧〈琴师法米尔〉》，1914。参见：尼·古米廖夫，《论俄罗斯诗歌书信集》，彼得格勒，1923，182页。

22. 瓦·勃留索夫，《小柏木匣》，第6卷，328页。

23. 伊·斯米尔诺夫，《艺术构思与诗歌体式的演进》，莫斯科，1977，75页。

24. 瓦·勃留索夫，《小柏木匣》，第6卷，328页。

25. 维·伊万诺夫，《论因·安年斯基的诗歌》，《阿波罗》丛刊，第4期，1910年1月，12页；《大事记》，第18页。

26. 弗·霍达谢维奇，《论安年斯基》，125页。

27. 列·安德列耶夫,《犹大·伊斯卡略特》,《安德列耶夫中短篇小说》,安德列耶夫两卷集,莫斯科,1971,第2卷,61页。

28. 参见:奥·瓦里采尔,《当代德国的印象主义和表现主义》(1890--1920),前言为日尔蒙斯基撰写,彼得格勒,1922,7—9页。

29. 奥·曼德尔施塔姆,《俄罗斯诗歌书简》,曼德尔施塔姆两卷集,莫斯科,1990,第2卷,181页。

30. 《维·伊万诺夫文集》,第2卷,布鲁塞尔,1975,578页。

31. 关于古希腊悲剧作家,尤其是欧里庇得斯,对于安年斯基诗歌世界的意义,可参看:克·维尔海尔,《安年斯基抒情诗中的悲剧因素》,《因诺肯季·安年斯基与20世纪俄罗斯文化》,圣彼得堡,1996,33—34页。

32. 参见:尤·格拉西莫夫,《象征主义戏剧》,《俄罗斯戏剧史:19世纪下半叶——20世纪初(至1917年)》,列宁格勒,1987,559页。

33. 奥·曼德尔施塔姆,《俄罗斯诗歌书简》(1922),曼德尔施塔姆两卷集,第2卷,266页。

34. 因·安年斯基,《古希腊悲剧》,《欧里庇得斯的剧作》,圣彼得堡,1906,第1卷,47页。

35. 尼·古米廖夫,《俄罗斯诗歌书简》,183页。

36. 尤·格拉西莫夫,文集索引,561页。

37. 列·西拉尔德,《古希腊的列诺拉在20世纪:俄罗斯象征主义与古希腊文学遗产问题》,匈牙利－斯拉夫出版社,布达佩斯,1978,333—335页。尚可参阅:特·文茨洛娃,《幽灵与雕像:比较分析费·索洛古勃与因·安年斯基的创作》,《因·安年斯基与20世纪俄罗斯文化》,55—56页。

38. 阿·费奥多罗夫,《因·安年斯基:个性与创作》,列宁格勒,1984,227页。

39. 尤·格拉西莫夫,文集索引,562页。

40. 参见:伊·科列茨卡娅,《维·伊万诺夫和因·安年斯基》,伊·科列茨卡娅,《俄罗斯诗歌与散文作品研究》,莫斯科,1995。

41. 维·伊万诺夫,《论因·安年斯基的诗歌》,19页。

42. 同上书,21页。

43. 阿·阿尼金研究安年斯基创作中的古希腊"盲人"情节时指出:"琴师回想起天空向他展现出的'和谐氛围',心里痛苦,这与智慧的哲学家领悟生命的本源具有同等的意义,按照希腊文化典型的逻辑推论,这一本源只能由盲人发现"。(《俄罗斯白银时代:篇章选读》,莫斯科,1993,142页)

44. 参见:伊·波多尔斯卡娅,《批评家因·安年斯基》,《因·安年斯基,影像集》,510—511页。

45. 这里按照德国研究者的见解,安年斯基接近瓦·罗扎诺夫,这位作家把阅读比作心灵体验(罗扎诺夫,《落叶》,"第二筐",彼得格拉特,1916,26页)。

46. "沟通交流是雅斯贝斯全部世界观的一个核心概念……"斯·阿维林采夫指出,"只有它'赋予'人真正的本质。"与此相关,"在雅斯贝斯看来,道德的堕落、社会的罪恶、智力的狡诈,首要的原因在于对他人的呼唤处于自我封闭的聋哑状态"(斯·阿维林采夫,"雅斯贝斯",《哲学百科全书》,莫斯科,1989年,785页)。

47. 参见:戈·波诺马廖娃,《因·安年斯基的〈影像集〉与阿·格里戈里耶夫的批评》,《因·安年斯基与20世纪俄罗斯文化》,84页。

48. 《维·伊万诺夫文集》,第2卷,579页。

49. 戈·波诺马廖娃,《因·安年斯基与戈·波捷布尼亚》,《塔尔图大学治学笔记》,620页。

50. 参见:拉·季敏奇克,《关于因·安年斯基〈小柏木匣〉文集编辑的说明》,309页。

51. 维·伊万诺夫,《陀思妥耶夫斯基和悲剧小说》,《维·伊万诺夫文集》,布鲁塞尔,1987,第4卷,414页。



52. 参见：科·艾伦贝格（科·休涅尔堡），《论批评的空中桥梁》，《阿波罗》丛刊，第2辑，1909年11月，62页。

53. 戈·弗利德连杰尔在为《陀思妥耶夫斯基全集》第1卷（莫斯科，1962，503页）所作的注释中，论述普罗哈尔钦时指出了安年斯基与杜勃罗留波夫的相似之处。

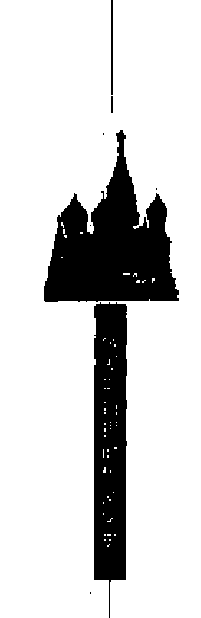
54. 斯·马科夫斯基，《同代人肖像》，纽约，1955，224页。

55. 1909年11月10日或11日，斯·马科夫斯基致安年斯基信函，普希金之家手稿部1976年年鉴，列宁格勒，1978，240—241页。（材料公布者为阿·拉夫罗夫和拉·季敏奇克。）

56. 同上，241页。

57. 尼·古米廖夫，《俄罗斯诗歌书简》，86，88页。

58. 《安娜·阿赫玛托娃记录册（1958—1966）》，科·苏沃洛娃等人编，艾·格尔施坦因撰写序言，莫斯科，托瑞诺出版社，1996（第13辑，1962—1963，列宁格勒）。





亚历山大·布洛克



第二十三章

亚历山大·布洛克

◎马戈梅多娃 著 姜敏 译

布洛克的诗歌，或许只有在组诗或者诗集的大语境里，才能获得自己真正的生命，象征派诗人中很少有哪位诗人的作品能具备这样的特点。每首诗与其他诗在主题上都相互关联、相互呼应，不管近在咫尺，还是相距遥远。诗歌之间相互应和，这一首诗反驳另一首诗，以轻慢的态度对不久前还是神圣的题材进行讽刺性模拟，似乎早就被认识和否决的命题重新被赋予往昔的崇高意义。一个组诗内部建立起一定的情节线索，各个组诗相互关联的排列构成诗集更加复杂的情节、结构整体。对于白银时代的诗歌文化来说，所有这些都是显而易见的真实情况。

从1904年至1911年八年时间布洛克出版了五本诗集——《丽人集》（莫斯科，兀鹫出版社，1904，1905）；《意外的喜悦》（莫斯科，天蝎出版社，1907）；《白雪假面》（圣彼得堡，喧哗出版社，1907）；《雪中大地》（莫斯科，金羊毛出版社，1908）和《夜晚时分》（莫斯科，缪萨革忒斯*出版社，1911）。无论诗人自己（根据他为各个诗集所作前言断定），还是他的同时代人，都把每一本诗集看成独特的艺术整体，每一本诗集都具有独立的情节逻辑、典型的

*. 阿波罗的别名之一，意即司文艺女神缪斯的领袖。——译者注

修辞以及内在的神话诗学主题思想。但是在1911—1912年布洛克出版了第一套三卷本诗集(莫斯科,缪萨革忒斯出版社,1911—1912)。这一版本的前两本诗集保留了原来的标题《丽人集》和《意外的喜悦》,其组成成分却发生很大的变化。第三本诗集的标题《雪夜》融合了第四、第五本诗集标题的成分。1916年布洛克诗集的第二版问世,原来三本诗集的组成被更彻底地修订:三本诗集不再被冠以标题,一些组诗被补充进来,而另一些组诗则自行解体,一些诗篇从一个组诗转到另一组诗,甚至从一卷转到另一卷。布洛克在这两个版本之间创作的所有意义重大的作品——组诗《卡门》,长诗《夜莺花园》,《抑扬格诗集》和《灰蒙蒙的早晨》也在新版的诗集中出现。1918—1921年布洛克再次修订三卷本诗集(前两卷于1910年由大地出版社出版,第三卷于1921年由人面鸟出版社出版),并且当即着手筹划三卷本诗集的新版,生前他一直致力于此。

布洛克本人赋予自己诗集的这种三卷结构以非常重要的、非形式上的意义。他在1916年6月6日致安德列·别雷的信中所作的自我评价广为人知:"……我的历程就是如此……现在这一历程已经完结,我坚信理应如此,我坚信所有的诗作放在一起就是'人化三部曲'(从瞬间耀眼的光华—穿过必经的沼泽林—走向绝望、诅咒,'报应'以及……—成为一个'社会的'人,一位艺术家:勇于直面世界,获得了研究形式、不露声色地试验有用和无用的材料、审视'善与恶'面目之权利——却是以损失心灵的一部分为代价的)"[1]。这些话被多次引用、被五花八门地片面曲解(特别常见的情况是:重视这一历程末端的"社会的人",而忽略其开端的"瞬间耀眼的光华")。然而这一"人化三部曲"(或者按另一种说法"诗体长篇小说"[2])的艺术逻辑是那么令人信服,以至于布洛克早期的诗集在读者的记忆里渐渐消失,取而代之的是唯一的、犹如《典范》的三卷本版本。在日尔蒙斯基、奥尔洛夫、戈列洛夫、马克西莫夫、金兹堡、明茨、布拉戈等人的大多数专著、其他著作以及批评文章中,正是这样——在由三部分组成的一体结构中——研究布洛克的创作的[3]。仅仅可以说出两个明显背离这一传统的例子。季莫菲耶夫只是纯粹按照时间先后顺序来研究布洛克的诗歌创作,而忽略诗篇在诗集的语境中所获得的补充意义[4]。而Д.П.格罗莫夫恰恰相反,主要集中研究其诗集最初的一些版本[5]。尽管在他的著作中重新组合问题也受到关注,但"人化三部曲"几乎未被当做一个整体研究。格罗莫夫更为关注的是布洛克的实际衍变问题,正是在比较各个诗集的最初版本时衍变情形显而易见。

马克西莫夫认为必须在理论上论证研究者有权利更加关注三卷本诗集最后的一个版本——《典范版本》。这位学者认为,《抒情三部曲》"实际上是在时间范畴内不断发展着的统一作品,这是布洛克创作独具特色的标志"[6]。马克西莫夫承认布洛克诗集的早期版本与后来的版本之间存在不容置疑的差别:"在早期的版本中布洛克各个组诗的组成以及标题……是由从印象出发的个人风格决定的,其过渡的逻辑性较差,但是再版中对各个组诗的组织安排却变得更清晰了,而且在一定程度上更合乎理性了"[7]。然而,"布洛克诗

集最后的一个文本，也就是典范文本中，被重新组合的各个组诗往往并没有废止它们之前的组诗，多半是对之进行确切、联结、概括，并且使之更富有逻辑性。这一情况确认了研究者在研究布洛克时不仅有权利用其诗集的早期版本，而且有权利用后来的版本，在后来的版本中作者充满回溯意味地对过去进行了练达的、总结性的阐释，这在很大程度上减轻了分析任务的难度"[8]。马克西莫夫把布洛克生前最后一版的三卷本诗集看做"标志着诗人历程各个独立阶段的一系列界碑"[9]。

阿扎多夫斯基和科特莱列夫在布洛克《选集》前言中阐述的见解是对这一结论必要的修正："对于任何一个希望了解布洛克成长过程的人来说，《典范版本》没有废止任何一个更早些的版本，每一个早期的版本都可以作为理解其相应'生命阶段'的本源。关于诗人的单个诗集，也应该以同样坚决的态度对此加以确认……按照 1907、1908 年布洛克发表诗集时的本来面目对《意外的喜悦》、《白雪假面》、《雪中大地》进行最精密的分析是十分必要的……在我们看来，研究布洛克迫切的科学任务之一是把诗人单行本著作和三部曲的所有版本当做具有自身价值的客观艺术现实精心地加以研究》[10]。

亚历山大·亚历山大罗维奇·布洛克生于 1880 年。他的父母（华沙大学法学教授亚历山大·利沃维奇·布洛克和圣彼得堡大学校长之女亚历山德拉·安德列耶芙娜·别克托娃）实际上在他出生之前就已离异。布洛克的童年和少年是在别克托夫家度过的。别克托夫家的生活方式汲取了俄罗斯知识分子生活习俗和文化的全部传统，因此布洛克一生都感到个人的命运与俄罗斯古典文化的命运是不可分割的："要知道我……连同母亲的乳汁把俄罗斯的'人文主义'精神吸取到了体内。我的外祖父——别克托夫是圣彼得堡大学的校长，因而从出身和血统看，我是一个'人文主义者'，也就像现在所说的'知识分子'。这就意味着，作为一个独立的个人，我会因为一些孤寂的困惑而备受折磨，但是作为整体的一部分，我属于一定的群体，这一群体不会对与之敌对的群体做任何的妥协。我越强烈地意识到自己是这令人倍感亲切的整体的一部分、是祖国的一名公民，我心中越发热血沸腾"（Ⅶ，274）。正如明茨准确地指出的，"贵族知识分子以同情的态度关注过 19 世纪 60—80 年代的民主运动，并成为这一运动积极合法的外围力量，'别克托夫家的世界'正是贵族知识分子自由主义人文主义文化的世界"[11]。

布洛克的家庭环境和文学有着千丝万缕的联系。诗人的外祖母别克托娃是著名的翻译家，几个姨妈和他的母亲也从事翻译，并且创作诗歌和儿童文学作品。陀思妥耶夫斯基、萨尔蒂科夫－谢德林、格里戈里耶夫、托尔斯泰和契诃夫的"名言警句"在这个大家庭里代代相传。在布洛克的意识里，"家"的概念与俄罗斯文化是不可分割的[12]，这在他的早期诗歌尝试之作中得到最直接的反映。

谢尔盖·索洛维约夫对布洛克在 1900 年以前创作的早期诗歌做出了精炼、准确的评

价："各个方面都是对费特的模仿，尚不具备思想，然而他已经在吟唱。他写一些概念化的诗，赞美夜莺和玫瑰，讴歌奥菲丽娅，不过，在他的吟唱中已经升腾起某种强大的、有魔力的诗意"[13]。也许，在布洛克的创作中从来不曾有过这么多没有被他收录进生前任何一个诗集的作品。在分析诗集的典范版本《抒情三部曲》之前，应该弄清楚哪些诗作被摈弃在三卷集外。

费特、波隆斯基、阿·康·托尔斯泰对少年布洛克的诗歌确实产生过非常巨大的、不容争辩的影响，回忆录作者和专门学术著作的作者也都多次指出这一点[14]。但是布洛克《典范版本》之前的抒情诗整体情况要复杂得多，这不只是对俄罗斯新浪漫主义诗歌的简单模仿。多半可以说，布洛克那时的诗歌与普希金的抒情诗或者莱蒙托夫青少年时代的诗作有某些相似之处，能够感觉到其诗歌的"多声部"，实质上，他掌握了 19 世纪俄罗斯抒情诗的全部修辞资源（也许，只有涅克拉索夫、纳德松的抒情诗除外）。那时布洛克还没有找到自己的题材和个人独特的声音，对于在他之前形成的诗学风格，他都一一进行过模仿尝试，况且，他感到自己是俄罗斯诗歌任何一个时期的同时代人。

在布洛克青少年时期的诗歌中，常见给杰利维格和巴拉丁斯基的书信体寄赠诗，其中明显地复现了普希金时代的诗歌格调。抒情诗《在纵酒狂饮的劲舞中……》（1898）看起来几乎就是巴丘什科夫的《酒神的女祭司》的引文。布洛克有些篇幅不长"具有古典抒情诗选风格"的剧本也可以归于普希金时代的传统。钟情于普希金传统对于年轻的布洛克来说意义重大，这一范畴内最完美的诗篇之一—— 哀诗《一个秋日徐徐降临……》（1900；Ⅰ，34）被收进抒情三部曲第一卷《典范文本》的组诗《黎明前》之中——从这一点可略见一斑。

除了对普希金的诗作进行改编和话旧联想（决不止所举的那些例子[15]），布洛克还特别积极地去掌握茹科夫斯基的诗学风格，他在自传中把这位诗人称为自己的《第一位激励者》（Ⅶ，212）。布洛克正是通过茹科夫斯基第一次接受了"此岸"与"彼岸"的对立，这种对立对于他诗集第一卷的艺术世界十分重要。在没有被收入《典范文本》的诸多诗作中有一首创作于 1898 年、题为《叙事诗》（Ⅰ，374—375）的片断引人关注：这个片段在布洛克的年代索引中标有"茹科夫斯基"（Ⅰ，648）的字样，它再现了茹科夫斯基充满浪漫色彩的神话故事的风格。据安德列·别雷考证，布洛克神游茹科夫斯基的艺术世界，这使得那些年长的同时代人对他早期诗歌的领悟出现了耐人寻味的怪事——阅读涅克拉索夫作品的父辈觉得枯燥、无聊，而受过茹科夫斯基作品熏陶的老太太们却觉得亲切和熟悉："我发现，由于受过茹科夫斯基的哺育和谢林形而上学的影响，布洛克唤醒了老大爷、老大娘们非常温柔的情感。"[16]

布洛克创作中也有少许涉及古希腊罗马神话的作品不在抒情三部曲之内，涉及古希腊罗马神话对其他象征派诗人（勃留索夫、安年斯基、维·伊万诺夫、谢·索洛维约夫）来说是意义重大、必不可少的。古希腊罗马的一些主题——神话中的名字、情节，拉丁文和希腊

文引语，对古希腊罗马作者的援引，转向古希腊罗马诗歌的格律——所有这些恰与布洛克大学期间学习古典语文学的时间相一致。因此，被认为是柏拉图所作的《致阿斯特尔》（"你凝望星辰，我的星辰……"）一诗不止一次被布洛克用作诗篇的卷首题词（他甚至自己翻译过这首诗）。柏拉图与毕达哥拉斯的"灵魂迁移"（灵魂转世）的主题，在布洛克的几首诗中都有所体现：《投入灵感的疯狂……》（1900；Ⅰ，458—459），《那里曾有我的全部希望……》（1900；Ⅰ，460），《他们生活在灰云下……》（1902；Ⅰ，522）。柏拉图的灵魂与肉体的二元论思想在《哲理叙事诗》（1900；Ⅰ，461—462）以及《哲理叙事诗的末章》片断（1900；Ⅰ，467—468）中得到发展。可以设想，布洛克在对古希腊罗马主题的运用中感到自己仅是一种简单的模仿，于是，随着他大学时代古典语文学的学习结束，这些主题也逐渐归于沉寂。但是，不言而喻，这里指的只是古希腊罗马神话对布洛克创作现于表面的明显影响消失，而不是指他的创作在更深层次再现古希腊罗马的神话原型。

对19世纪80年代的诗歌的模仿与借鉴，如模仿阿普赫金、拉特高斯以及晚期的费特，在布洛克早期诗作中显而易见。从《习作》（1898）一诗就可以揣测到阿普赫金的戏剧的音调。布洛克诗歌中"自然"现象与"内心"现象的抒情性连结，直接来自费特，两个诗歌系统之间的差别几乎立刻就被确定了，这些在关于布洛克的文献中多次被指出和描述，然而布洛克几乎没有再现费特抒情诗中"人的因素"与"自然因素"的和谐。他把"自然因素"和"内心因素"进行对比，多半是确认两者之间的不协调[17]。尽管布洛克正是在获得自己的诗歌主题之际，对这两种因素的连结的认识发生了十分显著的变化，但是在他的《典范版本》的抒情诗中仍然保留了这一连结。

布洛克抒情诗独特的"史前史"于1900年结束。1918年布洛克在日记中再次提及与创作早期相符的生平大事时，特别提到1900年夏季："开始大量阅读书籍；哲学史。开始醉心于神秘主义……开始听从上帝的旨意和迷恋柏拉图的思想"（Ⅶ，342）。一年之后，即于1901年，布洛克从圣彼得堡大学法律系转到历史语文系，也就在那时他开始狂热迷恋弗·索洛维约夫的诗歌和哲学。在生平自述（1915年）中布洛克谈到这一时期："家庭传统和我自己的封闭生活使得我在读大学之前对所谓的'新诗'一无所知。在这里，由于强烈的神秘主义以及浪漫主义感受，弗拉基米尔·索洛维约夫的诗歌占据了我的全部心灵。直到这时，新旧世纪之交空气中弥漫着的神秘主义氛围仍令我迷惑不解；我在自然界中见到的征兆令我焦虑不安，但我认为这一切都是主观的，并且小心翼翼地防范着所有的人"（Ⅶ，13）。

布洛克提到自然界中的"征兆"，这一情况倍受瞩目。其实，这里说的是不仅仅对自身感情、精神的生平体验突然进行重新认识，而且也指费特因素在他的抒情诗中的变化。布洛克从费特创作中接受的"人的因素"和"自然因素"之并行与他对弗·索洛维约夫创作中爱情主题的神秘主义领会交织在一起，并且获得了一系列费特诗作中几乎难以想像的意义。"自然征兆"在布洛克的诗歌中变成未来充满神秘色彩的生活改观的主题。为了弄清楚

这一时期布洛克抒情诗中潜在的索洛维约夫影响，必须去关注一下这位哲学家的文章《爱的意义》——年轻一代象征派诗人视其为最重要的纲领性文本。

弗·索洛维约夫认为爱的意义在于"通过牺牲利己主义使个性得到证明和拯救"[18]，克服人类存在的个体封闭性："真正的个性是万物统一的某种确定形式，是某种确定的方式，出于自身需要接受和把握所有的其他个性。倘如一个人在所有的其他个性之外确认自己，他会因此失去自身的存在意义，剥夺自己生活的真正内容，并把自己的个性变成一种空洞的形式。因而，利己主义无论如何也不是个性的自我意识和自我确认，恰恰相反，它是自我否定和死亡"[19]。在哲学家看来，只有一个自然的途径——爱可以把自己存在的重心从自身转移至他者。正是在爱中一个人能够使自己确信他者的价值，使自己坚定地承认别人"不容置疑的意义"。总之，爱的意义在于获得个人和世界的有机联系，爱是克服与人疏远的途径。布洛克曾经对这一思想倍感亲切，以前他不曾阅读索洛维约夫的任何著作时，他就已经开始意识到某种类似的东西了。布洛克在18岁青春年少时给萨多夫斯卡娅的信中写道："难道我不知道自己确确实实是个利己主义者吗？这种意识常常使我非常痛苦……或许，你的信能够帮助我摆脱利己主义，以此你将把我从生活的巨大痛苦中拯救出来……"(Ⅷ,8—9)。在索洛维约夫看来，正是在爱中包含着宗教使世界改观的因素。这些主题成为索洛维约夫诗学神话的基础，他的诗学神话吸收了诺斯替教关于解救被俘虏的"世界灵魂"的情节：解救被俘虏的"世界灵魂"是每个人，尤其是艺术家所面临的生活任务和艺术任务(试与他的诗篇《三项功勋》相比较)[20]。

这就是作为布洛克第一本诗集《丽人集》情节基础的"索洛维约夫潜台词"的情况。并且布洛克的自传神话[21]也是以此为基础，这一自传神话正是1900—1901年在布洛克的意识里产生，而且与他和未来的妻子——门捷列耶娃的相互关系永远联系在一起。

布洛克的第一本诗集《丽人集》(莫斯科，兀鹫出版社，1904，诗集的扉页上标注的是1905)好像与后来"自发性的"(或者"茨冈")组诗《白雪假面》、《法伊娜》、《可怕的世界》或者《竖琴与小提琴》毫无相似之处。在《丽人集》里很难找到关于俄罗斯诗篇的主题、"报应"的主题。无法想像，同样是这位诗人，几年后写出了《生于沉闷年代的人们……》、《在铁路上》或者《彼得格勒的天空阴雨霾霾……》。不仅批评家，而且作者自己也甘愿承认"诗集在技巧上是薄弱的"[22]。但正是这本诗集的标题使诗人被称为"丽人的歌手"，这一代称在某种意义上成了诗人的第二个名字，那么这又何以解释呢？而布洛克自己在不同的版本中多次再版这本"薄弱的"诗集。为什么他在辞世前不久说道："我完成了第一卷"(据皮亚斯特见证)[23]。是不是因为除了"技巧上的不完善"，布洛克的第一本诗集还包含着精神潜力和创作潜力，正如最敏感的读者所理解的，这些潜力"决定了他的整个创作道路"[24]。

布洛克抒情诗第一卷的研究和批评文献最丰富，形成了对组诗《黎明前》和《丽人集》

的一系列解读。不管怎样，所有这些文献终究分化为两类：第一类文献（大概最重要，而且数量众多）在世界观前提下、在诗作的"索洛维约夫"哲学潜台词中，看到的是抒情诗第一卷的统一体[25]。第二类文献偏好谈论《丽人集》潜在的真实生平经历文本。我们会更详尽地谈论这两类文献。大概没有哪一个论述布洛克的作者不直接或间接地触及"永恒的女性气质"、"世界灵魂"、"索菲娅"的思想对于《丽人集》的意义的问题，布洛克是通过弗·索洛维约夫的哲学和诗歌接受了这一思想。世界文学范围内，为神秘服务的爱的主题是在但丁、彼特拉克的十四行诗中得以体现，这一主题只是19、20世纪之交才出现在俄罗斯诗歌中——首先出现在弗·索洛维约夫的创作中，随后出现在年轻一代象征派诗人的诗作中，其中布洛克被公认为这一派别最虔诚、最始终如一的信徒。"亚历山大·布洛克诗歌第一时期的每一首诗都不像镶嵌画，而像完全映射出他的缪斯女神完整面庞的露珠。"安德列·别雷写道，"她的'名字数不胜数，像源源不断的河流'；她是圣母、是索菲娅、是世界主宰、是永不消逝的霞光；她的生命把弗拉基米尔·索洛维约夫和诺斯替派教徒最崇高的任务体现为爱；把抽象概念转化成生命，把索菲娅变为爱；并且把巴西里德和瓦连京*不寻常的观念直接带入我们的心灵，把古代十分朦胧的探索与当今的宗教哲学探求联系起来。"[26]

布洛克通过弗·索洛维约夫接受索菲娅尘世化身的主题，同时，他坚信自身负有使索菲娅脱离尘世罪恶之樊篱的使命，诗人把这两者结合起来。这是形成布洛克抒情三部曲情节的基点，同时也是形成他自传神话的基点。可以举出布洛克1902年9月16日写给门捷列耶娃的一封信（未写完）来证明这一点，信中他十分坦率地表示自己坚信他们在理想存在的范畴内有着共同的命运："事情是这样的：我坚信我与您之间存在着神秘的、难以理解的联系…… 由此可以十分肯定地得出结论：我早就渴望以某种方式接近您（也许，哪怕是做您的奴仆……）。当然，这是胆大妄为的，实质上甚至是不可企及的……然而对您长期的、笃厚的信仰（正如对圣母或者永恒女性气质的尘世化身的信仰，如果您愿意知道，那么也可以这样说）证明我是正确的。"[27] 不过"生活文本"与"文学文本"之间的差别立刻就出现了。据列·德·布洛克回忆，应她的请求诗人初次给她看了四首诗，在其中的两首她没有看到自己的影子："那里根本没有我。不管怎样，我在那样的诗以及类似的诗里没认出自己，没找到自己，因而在我心头曾悄然萌生人们通常指责的'女性对艺术'的恶意忌妒。"[28]

只此一个证据就足以使我们清楚地看到试图把《丽人集》当做爱情风景抒情诗解读的局限性，这种解读还用索洛维约夫的精神"令人懊恼"地故弄玄虚、把问题复杂化。

古米廖夫就是最早如此解读布洛克早期抒情诗的人之一，他说："人们对布洛克的丽人有很多猜测——希望在她身上看到的意象各不相同：有时是沐浴着阳光的妻子，有时是永恒的女性气质，有时是俄罗斯的象征。但是如果相信，这只是诗人第一次爱上的那位姑

*、巴西里德和瓦连京都是诺斯替教派的创始人，生活于2世纪。——译者注

娘，那么我觉得，诗集中没有一首诗能驳倒这一看法，而形象本身，越近变得越神奇，因而艺术形象也历久弥新"[29]。在最新的文学研究著作中，奥尔洛夫的文章最始终一贯地持有这种观点，这位学者在文章中如此评论诗人的早期诗作："尽管早期诗作的神秘主义色彩浓厚，但其中搏动的却是真实的、人的激情。这激情无处不在——在写给所爱的'粉红色姑娘'的诗作中（她的形象在索洛维约夫的意义上'被理想化'，但是这一形象中透露出'尘世'的特征），也在对祖国的大自然的细腻感受中，在俄罗斯景色可视的特征中，在来源于俄罗斯民间童话、民间歌谣的形象和主题的民族典型性中。所有这些使得布洛克在那时就已经创作出卓越的诗篇，这些诗篇丰富了俄罗斯歌唱爱情和大自然的古典抒情诗，它们作为真正的诗歌富有生命力，并将永葆其艺术魅力，而无需进行任何神秘主义的理解和阐释。"[30]

不管对《丽人集》情节的"索洛维约夫式"解读和"现实主义"解读持怎样的态度，这两种解读方式都不能完全囊括布洛克的诗作，对于没有成见的读者而言，这一点是很清楚的。甚至这两种方式的结合对理解诗歌文本的真实具体情况也少有裨益，除非对诗集进行的是概括性的阐释。

例如，我们来看看组诗《丽人集》第一首诗的开头：

休憩枉然。道路陡峭。
夜晚美好。我把大门敲。

你冷漠严厉，我等待无期，
你将颗颗珍珠撒满一地。

楼阁高耸，霞光已逝。
房门入口处有红色秘密。

（Ⅰ，74）

我们自问：为什么这首诗的女主人公"撒落珍珠"？为什么她身居楼阁？为什么在这首诗以及组诗的其他一些诗篇中她只在日落时出现，而且在高处出现？[31]

《青春的百无聊赖，黎明的慵懒……》一诗描绘了男主人公与她的相会，呈现出一幅她现身时更加怪异的图景：

你踏上黑暗台阶，不动声色
你轻轻浮起，悄无声息。

（Ⅰ，100）

不管组诗的女主人公是谁，是“永恒的女性”，还是柳波芙·德米特里耶芙娜·门捷列耶娃，都未必能够解释清楚她为什么“浮起”。这是偶然的笔误还是有意违背诗歌创作的规律？但是这个动词，就像与它同类的动词“漂浮”和“升起”一样，也在其他诗中重复出现：

透明、神秘朦胧的阴影，
向你游去，你也随它们漂游，

（Ⅰ，107）



不见你的芳容，也很久不见主的圣容。
但我相信，你会升起，闪现暗红颜色，
姗姗来迟，使神秘的圆环衔接闭合。

（Ⅰ，109）

伴随白色暴风雪中，雪的呻吟
你再一次如神奇仙女飘浮飞腾……

（Ⅰ，143）

可否这样称谓“永恒的女性”或者真实的尘世姑娘（即便是在诗里）：

你一身洁白，在深邃中不受侵扰，

（Ⅰ，185）

怎样的女主人公能够像《在雾霭和森林那边……》一诗里那样出现在男主人公面前，这也很难以理解：

在雾霭那边，森林后边
有亮光闪耀，忽明忽暗，
我漫步走过潮湿的原野——
那光亮又在远处闪现。

宛若迷途的点点灯光
深更半夜在河的对岸，
轻轻飘过忧伤的草原

我与你常常这样相见。

(Ⅰ,99)

为什么《她在遥远的群山那边长大……》(Ⅰ,103)一诗这样谈到女主人公："还有湿润的牧草，她朝那边飘浮"，而在结尾处——"她在另外一些星辰中穿行"，这已经完全无法解释。或者为什么《你要秘密地祈祷……》一诗说道："你洞悉她的特征，/这是上帝的意愿—— 你能领会 /她非凡的眼神。"(Ⅰ,98)这里最令人费解的正是女主人公这"非凡的眼神"。

可能还有很多这样"幼稚的"问题，例如：为什么女主人公"使神秘的圆环衔接闭合"，为什么"两面性"、"占卜"、"改变面容"的主题与她相关—— 对于其中任何一个问题，假如立足于对布洛克早期抒情诗常见的解读，都不能给出令人信服的答案。

确实，一般说来，可以不去解决类似的问题，可以认为这样的问题难登大雅之堂，同时可以公正地指出，象征派诗人的诗作不受制于理性认识，因为追求诗歌内容的"神秘性"和"隐晦"是他们的诗学基础之一。但是，即使解读时不顾及理性逻辑，我们也不能不了解诗歌的艺术逻辑。否则只能假设，布洛克的早期抒情诗是主观形象的某种集合，这些形象由永恒女性的思想统领，被随意结合在一起。然而任何一个潜心思考的读者都不会认同这种假设。

假如我们暂时忘记永恒的女性和柳·德·门捷列耶娃，而是再次深入思考组诗"垂直"结构的意义，那么无论这些问题如何怪异，还是可以找到答案的；也就是说原原本本考虑一下组诗中的情形：女主人公通常位于高处，而男主人公通常位于低处，女主人公一成不变地在昏暗的夜色、傍晚的霞光中出现("浮起"，"升起")，女主人公是"发光体"、"光源"，是"白色的"，是"日落时分的、神秘的女郎"。然后，如果我们重新考虑第一个问题(为什么她"撒落颗颗珍珠")，就会忆起费特 1847 年创作的《英明之人需要光之语……》一诗：

我不清楚：今生今世
是否有真实的情感与思索？
为什么春夜里的明月
会把颗颗珍珠向青草撒落？

这样一来，我们了解到"撒落颗颗珍珠"早已经是俄罗斯抒情诗中广为人知的隐喻手法，它意味着被反射在露珠中的月光。布洛克另一个"怪异的"隐喻 ——"她非凡的眼神"在 19 世纪俄罗斯抒情诗中也并不陌生，它源于波隆斯基的诗作《绝代佳人》，这首诗对《丽人集》的形象体系有着重大影响[32]。

《在雾霭那边，森林后边……》一诗勿容置疑含有对普希金的"旅途"诗、"冬季"诗篇的

引谕，试将普希金《我沿着湿润的原野向前》的一节：

穿过波浪般的云雾
云层中偶尔露出月亮，
它向忧伤的林间旷地
洒下凄清悲凉的月光。

与布洛克的《我在纯净的原野里穿行》的片段加以比较：

宛若迷途的点点灯光
深更半夜在河的对岸，
轻轻飘过忧伤的草原
我与你常常这样相见。

倘若我们假设这些巧合不是偶然的，假设《丽人集》的核心形象是月亮[33]，诗集中没有对其直接指称，但其形象通过迂回的描绘贯穿组诗始终，那么刚刚列举出的组诗中的很多“谜团”便迎刃而解了。在组诗《丽人集》的文本中，“月亮”(《月》)总共只有六次被直接指称，这是很典型的[34]。在组诗《黎明前》中，月亮的直接称名更多一些，但是几乎所有的称名都集中在组诗开头的一些诗篇中（《即使月光照耀—— 夜仍旧晦暗……》，《一轮满月在草原上方升起……》，《朋友，看吧，无垠的天幕里／苍白的云朵在月光下游移……》，《月亮醒来了。喧嚣的城市……》，《夜晚的阴影还没有浮现，/ 而水中已是月光闪闪……》以及其他一些诗篇）。随后对月亮的直接称名被第一个字母大写的代词“你”、“她”以及一些委婉的称名词语所替代。于是形成这样一种印象：忌讳直接指称被当做主要的神圣事物的月亮，因而以其他特殊的说法取而代之。值得一提的是，在没有进入三部曲第一卷基本文本的诗作中有很多对月亮的直接称名。

如果这样解读，很多诗看起来就像是“谜语诗”，“字谜诗”(加斯帕洛夫的术语[35])，只要说出“关键词”，这些诗的诗意顿时变得明朗了：

黑暗浓重的半夜时分
真正奇迹的出现征兆——
透过朦胧昏暗和大块岩石
你宛若金刚石光华闪耀。

(Ⅰ,116)

生于夜半的万籁俱寂
作为大地的苍白伴侣，
被大地的襁褓包裹
远处你的银白如玉。

（Ⅰ,71）

但不是第一卷所有的诗篇都可以轻松地解读为简单的"景色"描写，"她"也远远不是总与凭经验可感的月亮形象相一致。因而，那些把她称做"楼阁里"的"公主"、"湿润的牧草"的诗作，那些谈到她的"宫殿"、"宝座"的诗作，那些同貌人、两面性、占卜、算命、魔法、死人王国的主题以及类似主题得以展开的诗作，仍旧无法解释。然而，假如从月亮的感性形象转向月亮的多义性象征以及与象征关联的神话主题体系，所有这些诗作就变得明白易懂了。毋庸置疑，布洛克至少能够知晓月亮神话的古希腊罗马变体，他在这方面的知识部分是从中学课程中获得的，但最大程度是从大学课堂——首先是从泽林斯基的授课中获得的。布洛克自己也承认钻研语文学对其诗歌创作的影响。因此，1902年12月16日他给未婚妻写信谈到希腊哲学对自己的帮助："这会让你感到奇怪吗？不管多么奇怪，不仅希腊哲学（特别是基督时代的希腊哲学），而且任何一本阐释永恒事物的'真正的'书，现在对我来说都是可以理解的和亲切的。我已经能够在那里找到你的影像"[36]。1918年在《丽人集》的自我注释（未完成）中布洛克追溯既往，他确认："语文学也影响了我的领悟力"（Ⅶ,343）。

譬如，人们熟知，希腊神话中的月亮女神塞勒涅（黑夜和冥界女神赫卡忒）庇护爱情的魔力、占卜和魔法[37]。月亮与谷神得墨忒耳（罗马神话中的色列斯）以及她的女儿——冥王王后珀尔塞福涅（普洛塞耳庇娜）的关联也可以解释《丽人集》中牧草的象征意义以及死人王国的主题（《你天鹅般的歌声／令我感到惊奇》）。"使神秘的圆环衔接闭合"的主题最早出现在荷马的赞歌《致塞勒涅》里：

……塞勒涅女神
在月圆之日的夜晚。
画完她那巨大的圆环，
此时她无比明亮，神采奕奕，
从高空指点世人，她是一面旗。

（魏列萨耶夫俄文译文[38]）

抛开经院式的研究，关于这些资料直接来源的问题回答起来相当简单：阿普列尤斯的



长篇小说《变形记》(又称金驴记)第十一卷开篇最集中地叙述了以上列举出来的月亮象征的一系列产物,这一卷始于男主人公对月亮的祈祷以及月亮对他的回应。需要提醒大家的是,布洛克写过这部长篇小说中片断的评论文章,评述罗马神话中的爱神阿摩尔和希腊神话中人的灵魂的化身普叙赫(V,578—581)[39]。

另外,楼阁里的公主的主题不仅仅引导我们去追溯俄罗斯著名的童话,而且引导我们去追寻诺斯替教关于最高神索菲娅的神话的变体,她被置于尘世女子——魔法师(术士)西蒙的伴侣海伦的身体内。泽林斯基的阐述无疑为布洛克所知,这一情节涉及斯巴达的海伦神话的一部分[40]。海伦居住的木质塔楼(楼阁)所有窗户同时透射出她的光辉,因为她是月亮:单词海伦－塞勒涅的谐音使海伦与月亮、魔法(就像与古代腓尼基神话中司丰产、产子、爱情的女神的阿斯塔尔塔一样)也出现类似的等同[41]。塔楼——海伦的宫殿,在斯巴达被看成奇迹之源。而且,在俄罗斯民间文学中,关于楼阁里美丽的海伦公主的情节也保留了某些与月亮神话相关的特征——我们回忆一下:海伦坐在楼阁里,用镶嵌宝石的戒指击打疾驰到她那里的未婚夫,因此他的额头上星光闪耀。





这样一来,尽管布洛克早期抒情诗的核心女性形象与月亮神话有关联,但是这根本没有消除通过索菲娅神话解读这一组诗的可能性:索菲娅本身也与月亮的象征相关。《丽人集》最复杂的形象结构正是包含在涵义和解读的多层次性——俄罗斯诗歌的这种独特的多层次性之中,其中没有哪一个层次损毁前一个或后一个层次,而只是促使其进一步深化和扩展。这就是象征,而象征被看做诗学重建世界的原则。

安德列·别雷大概应该是布洛克早期诗作最敏锐的读者,他当即揣测到了布洛克的女主人公与月亮的关联。早在1903年1月6日写给布洛克的一封信中,别雷思考弗·索洛维约夫的语句"世界灵魂具有双重性"之涵义,指出双重诠释永恒女性的可能性:"体现基督时,她是索菲娅,是熠熠生辉的圣母;不体现基督时,她是月光女郎:阿斯塔尔塔,火热的巴比伦荡妇*。"[42]别雷最后一次撰写的《回忆布洛克》,再次提及自己与布洛克的早期通信,并肯定布洛克《丽人集》的核心形象是双重的:"阿斯塔尔塔,月亮总想用光遮避她。"[43]

全新认识《丽人集》第一版本的结构也是必须的,这个版本中各个组诗按题材分类,分别被冠以《静止不动》、《十字路口》、《损失》的标题。在这一语境中,后两个组诗的标题具有与月亮的象征意义相关的补充意义。考虑诗集的第一个版本之所以非常重要,还因为这个版本的结构看来是未来《人化三部曲》的雏形:第一部分集中了与确认索洛维约夫的永恒女性气质理想相关的主题,第二部分集中了不和谐、不幸存在的主题,其中包括现代城市的主题,第三部分涵盖前两个组诗的主题。这种模式经过变形和复杂化之后成为布洛克三

---

*. 典出《圣经·新约·启示录》,《启示录》上说约翰看到有个大淫妇受到了上帝的惩罚,这个淫妇就叫巴比伦,她是世上淫妇和一切可憎之物的根源(《启示录》第17—19章),引申为荡妇之意。——译者注

卷本《诗集》的基础，此后已无必要在第一卷的结构中保留它的原貌，但是甚至在按时间先后顺序对诗作进行排列时，第一本诗集的三分结构仍然被保留下来(《黎明前》—《丽人集》—《歧路》)。

然而，这种《生平》、《月亮》、《宗教神秘主义》三个层面的统一没能维持很长时间。1902年11月7日布洛克与Л. Д. 门捷列耶娃的罗曼史的第一阶段幸福结束——门捷列耶娃同意布洛克的求婚。正如被多次指出的那样，恰恰是从这个时候起，《丽人集》的统一宇宙分化为《歧路》(第一卷的《典范》版本中)里很多独立自主的世界。正是从这个时候起，第一卷的内部世界充满了焦虑、不幸、同貌人的气氛。在第一卷结尾处和整个第二卷里，不和谐的现代城市闯入男女主人公相会的世界，那是读者习以为常的《自然》世界、几乎超越时间的世界。而在其中一首诗中《神秘罗曼史》的情节本身突然失去了神圣的色彩——于是对于这首诗的解读，除了生平层面的解读之外，不可能再进行任何象征主义的解读了：

> 我沿路穿行，暮色苍茫，
> 见到小窗里有红色灯光，
> 粉红色的姑娘站在门口，
> 她夸我身材修长又俊朗。
>
> 这就是我的全部传奇，善良的人，
> 我不再需要你们的任何褒奖：
> 我从来不曾幻想过什么奇迹——
> 你们该平静了，最好把奇迹遗忘。
>
> (Ⅰ,279)

个人生活结局幸福，同时，感知到世界上发生的事情的戏剧性甚至毁灭性，何以解释这两者的相互抵触呢？明茨表述了以前世界分崩离析的心理原因："布洛克是一个'不合时宜'的诚实人，对各种'神秘的招摇撞骗'极度恐惧(Ⅶ,14)，'冰冷的吻'把他与一位姑娘一生一世联系在一起了，他不能把她和诺斯替教'快乐之门的圣母'等同起来，不能把所发生的事情当做'世界的神秘剧'和全世界历史的终结……究其实质，当时是没有出路的。表面上看，个人的'浪漫主义'需求、神秘的理想、现实似乎融为一体，实际上，所有这一切正是在1902年11月7日后陷入矛盾之中，而这矛盾对布洛克以及他的未婚妻来说都是悲剧性的。实现多年以来狂热愿望的第一天就成为个人体现世界神秘剧的神话覆灭的开端。"[44]

从这时起，布洛克的《丽人集》失去了与"但丁致贝阿特丽齐"或者"彼特拉克致劳拉"的十四行诗的任何相似性：世界文学中类似的组诗没有一部原则上能以男女主人公在物

质世界的真实结合为结局。

为了使得“诗体长篇小说”得以延续，需要多方面的求索，需要大手笔重新书写关于世界灵魂的基本自传神话，需要展示外在的客观现实，这一客观现实越来越有力地渗透到布洛克个人生活的重大事件以及他创作的艺术空间中去。不言而喻，这指的是第一次俄国革命[45]。

布洛克做出的自我评价——“单旋律性”对于他早期的创作是适用的。布洛克以后各个时期的创作已经不再是“单旋律性的”。

外部世界的事件对诗人以前封闭的、全神贯注于内部心灵事件的生活产生了越来越大的影响。他越来越积极地参与到当时文学的日常生活中去，为不断出现的象征派杂志(《新路》、《生活问题》、《天平》、《山隘》、《金羊毛》)撰稿，在一些报纸上发表文章，参与不定期丛刊和作品集的出版工作，在文学界建立起更多新的联系。还是在 1902 年布洛克就开始经常拜访梅列日科夫斯基夫妇，从 1903 年开始与他们通信，而 1904 年与安德列·别雷谋面结识，他们的相识后来发展成为多年使人痛苦、从创作角度看却非常有益的“亦敌亦友”的关系[46]。同年他结识了勃留索夫、巴尔蒙特、埃利斯，1905—1906 年参加“年轻人小组”，这个小组吸纳了一些倾心“新艺术”的年轻诗人和散文作家。从 1905 年起布洛克参加著名的维·伊万诺夫“塔楼”上的“星期三”聚会，从 1906 年起参加科米萨尔热夫斯卡娅剧院的“星期六”聚会。这座剧院的女演员娜塔丽娅·尼古拉耶芙娜·沃洛霍娃成为布洛克狂热迷恋的对象，他的诗集《白雪假面》、组诗《法伊娜》都是献给她的，这位女性是“身材颀长的美人”，穿着“紧身的黑色绸衣”，长着“一双明亮的眼睛”——这些特征决定了这一时期布洛克诗作、剧本《陌生女郎》(1906)和《命运之歌》(1908)中“自发性的”女主人公的面貌。

如同对于其他象征派诗人一样，对于布洛克而言，第一次俄国革命时期不仅是社会动荡的岁月，而且也是他创作和个人生活中发生具有转折意义的重大事件的时期。在关于布洛克的文献中指出，1905 年的革命事件不仅在他的诗作和剧作（《集会》、《人民中是否一切平静……》、《灰色的天空仍然美好……》，剧本《广场之王》、《关于爱情、诗歌和国家公职》)、散文(转向“新民粹主义”)中引起直接的呼应，而且在他对世界进行艺术描绘的图景中引起更深远的变化。甚至像布洛克诗歌韵律的演变这样初看起来属于中性范畴的东西，也与他创作的总体倾向有着十分明显的联系：在早期抒情诗中占主导地位的古典格律，到 1905 年时已让位于非古典的三音节诗格变体[47]。对于布洛克而言，革命暴露出存在的不和谐、灾难性质，决定了他创作意识中“自发力量”的象征范畴的积极形成、新型主人公的产生，特别是其抒情诗中女主人公的急剧更迭。

在这一时期的第一篇纲领性文章《天灾人祸之时》(1906)中布洛克谈到旧的生活方式无法挽回的覆灭、精神家园的坍塌，谈到世界展现出来的自发性、暴风雪的面貌，谈到现代

俄罗斯人的特殊心灵状态——"云游"。"我们生活在一个向广场敞开门扉、炉灶熄灭、室内一片漆黑的时代"(Ⅴ,71),"逃离故居,失去了对自己家园、对自己孤独、痛苦心灵的感受"(Ⅴ,73),"这是一种神圣的漫游,是无所事事、孤注一掷的千眼俄罗斯齐整的舞蹈,她把自己的整个肉体都奉献给世界,瞧,她随意向风伸出臂膀,不假思索、漫无目的、自由自在地跳起舞来"(Ⅴ,74)。

布洛克的创作也渐渐变成了"多重世界"的,具有了"多旋律性"。他不仅发表新的诗作,结为新的诗集《意外的喜悦》(1907)和《白雪假面》(1907),而且创作抒情诗剧三部曲(《滑稽草台戏》,《广场之王》,《陌生女郎》——1906),他的批评活动和抒情政论创作也变得越来越繁忙。他从在杂志《新路》和《天平》上发表书刊简介性质的短小评论文章转向另一种体裁的创作——撰写探讨问题的论文(按照他的定义——"抒情小品文"),并且尝试创作短篇小说(未发表的手稿毁于沙赫马托沃庄园)、童话(完成并发表的只有《关于不懂童话的女人的童话》一篇,1907)。此外,1907年布洛克成为《金羊毛》杂志的主要批评家,并且在两年期间定期发表内容广泛的《时事评述》—— 对最重要的文学事件的评论,其中特别重要的有《论现实主义作家》(1907),《论抒情诗》(1907),《论戏剧作品》(1907),《1907年文学概述》和《论戏剧艺术》(1908)。

布洛克创作中的"多重世界"并不意味着每个世界与其他世界是隔绝的。这是在研究他的诗歌、戏剧和散文遗产时必须注意的问题。一次在与巴甫洛维奇的谈话中,布洛克无意中说:"我的创作基于同一题材,我首先创作了诗歌,然后是戏剧,再以后是评论文章。"[48] 当然,不能从字面上诠释这句话:这里说的不是他创作中的始终一贯性,而是他艺术创作各个方面的多样性之中某种特殊的相互连结性和完整性。

在研究文献中曾多次指出布洛克的评论文章、剧本、诗作之间存在着数量众多的相互应和[49]。这样,在《意外的喜悦》的诗作以及诗剧《滑稽草台戏》中就对《丽人集》最重要的主题进行亵渎神明式的嘲笑和讽刺性的模拟。神秘主义者所期待的"遥远国度的圣女"首先成了科伦宾娜、皮埃罗*的未婚妻,随后又成了没有生命的扑克牌玩偶。阿尔列金所歌唱的世界——"远方"的、漂浮在高空的"春天"的世界只不过是纸上描绘的世界;小丑的血原来是红莓苔子汁,骑士的头盔是用硬纸板做成的,剑是木制的。布洛克早期诗作中的骑士以及丽人的所有象征物都在读者眼前死去,呈现出自身的虚幻性、"装模作样"和矫揉造作的特点。只有为幻影破灭而伤心的皮埃罗忧郁的歌儿是真实的:

> 她躺倒在地,一身洁白。
>
> 唉,我们曾跳得那么欢快!

*. 科伦宾娜是意大利假面喜剧中活泼愉快的村姑或女仆;皮埃罗是法国民间喜剧的丑角。——译者注

而她无论如何站不起来。

未婚妻原来是一张扑克牌。

瞧，我身体僵直，面无血色，

你们却不怕作孽地嘲笑我。

怎么办！她俯身倒向地面……

我心情忧郁。你们却觉得可乐？

(Ⅳ,21)



《意外的喜悦》中轻慢的自嘲与《滑稽草台戏》的讽刺相近：这是“不乘轮船”的丽人(Ⅱ,70)，和她的骑士们——“沼泽中的小傻瓜们”(Ⅱ,10)，是变换了形态、缺损的“月亮”(“天上的皮埃罗”代替《丽人集》中的月亮，成了“大庭广众中的小丑”[50])，令人焦虑、不和谐的现代城市世界代替了早期诗作中夜晚相会的宁静气氛。对以往圣物的讽刺性模拟大大激化了布洛克与从前的索洛维约夫的同仁(别雷、谢·索洛维约夫、埃利斯)的相互矛盾，导致他们之间在象征派杂志上进行激烈的论战。“我们开始为作者感到恐惧。要知道，这不是‘意外的惊喜’，而是‘绝望的痛苦’”，安德列·别雷感叹道。“在美好的诗句中，作者过分亲热地爱抚魔鬼和恶龙。这是危险的爱抚！…… 有魔鬼的笑话不是什么好笑话，难道他不记得吗？”[51]

然而，《意外的喜悦》中亵渎神明的主题只是这本诗集贯穿始终的主题之一。批评界和最近的研究者对诗集第二个贯穿始终的主题的著述要少得多，而更常见的情况是简直没有觉察到这个主题的存在。抒情主人公意识到背叛自古存在的理想不是贬低理想本身，而是使他自己的心灵陷入空虚。由此出现一个贯穿许多诗歌的主题——临终前必然回归永恒女性(“初恋”)的理想，呼吁拯救和保护罪人的女性忠诚(索尔薇格、“活泼愉快的未婚妻”、“母亲”、“圣母”的形象)。诗集的标题证明亵渎神明与回归永恒女性这两个主题的交织。正如众所周知的那样，与《意外的喜悦》中的圣像相关的传说讲述的是一个强盗在圣母像前祈祷忏悔以及他蒙圣母祖护所感受到的被宽恕的喜悦[52]。在诗集的情节中没有直接再现这个传说的故事，只是再现了它的主要思想冲突：罪孽的主题(背叛本原性的价值，自我背叛——试图打破以往和谐、却与世隔绝的《丽人》世界的界限)——记忆和认知自古存在的崇高道德理想的坚不可摧性之主题[53]——呼吁永恒女性的主题，希望借助于矢志不渝、忠诚的爱克服精神空虚的主题，这种爱就体现在“索菲娅”的女性形象中，而这类形象与《丽人集》女主人公的形象保持着继承性的联系。

这一思想冲突影响着整个诗集的结构以及它的七部组诗(《春之歌》、《童稚曲》、《魔幻之音》、《镶嵌宝石的戒指——痛苦》、《恭顺》、《意外的喜悦》、《夜间的紫罗兰》)每一组诗的

构成。呼吁永恒女性的诗篇被安排在各个部分的开头和结尾，而"亵渎神明"的主题则在各个组诗内部得到发展。

对于组诗《意外的喜悦》需要予以特别关注—— 要知道，从它的标题来看，这一组诗集中了对整本诗集来说最为重要的诗篇。确实，必然回归"初恋"、回归青春的主题在组诗的第一首诗(《的确如此。一切如旧……》)就已经得到确认，整个组诗贯穿着题材上与《意外的喜悦》传说情节相关的隐居生活主题。但是，初看起来令人诧异的是，组诗中突然出现很多"沼泽地的"、"多神教的"诗篇。最初这些诗篇被看做具有亵渎神明意味的反题，对立于自古存在的理想。然而，在组诗的最后一首诗中，被缓缓移动的水分荫复的她在一些多神教的"秋季女神"伴随下突然出现。在组诗的第二首诗中(《这就是他——基督——戴着镣铐和玫瑰花环……》)基督与自然背景也这样密不可分。

自然、"多神教"主题在与基督教象征意义的交织中得到加强，这种加强除了与传说情节有关，正如给人的感觉那样，还可做以下解释：标题《意外的喜悦》还有一个出处—— 弗·索洛维约夫的文章《进步的秘密》(布洛克私人收藏的《弗·索洛维约夫全集》，圣彼得堡，1903，第8卷，这篇文章页边上有标注[54])。索洛维约夫叙述了一个流传甚广的神话传说的情节：一个猎人把一个衰弱的老太婆背过湍急的水流，而老太婆在对岸变成了美丽的姑娘。索洛维约夫认为这个神话传说是人类进步的一种象征。现代人体察不到"传说神圣的古风古韵"，它对于现代人来说没有任何吸引力。但是现代人的任务在于"通过历史之流担负起传说的这一神圣重荷"，即便现代人不相信将来会得到奖赏："有信仰的人非常幸福：他们还站在此岸，就已经看到了衰老的皱纹下面泛出的不朽之美的光辉。可是不相信未来转变的人也有其好处——意外喜悦的好处。"[55]

"古老的传说"对于布洛克来说能意味着什么呢？当然，索洛维约夫文章中谈的是忠于东正教的遗训。但是，正如对于其他"年轻一代"象征派诗人，对于这一阶段的布洛克来说，这首先谈的是民间文学、多神教神话的自发力量。现代艺术家回归人民意识的神话层面被理解成个人主义主观主义者的创作认识"人民灵魂"和俄罗斯的途径。布洛克在与诗集《意外的喜悦》同时完成的文章《咒语和巫术的诗歌》以及《玫瑰花园小门的姑娘与蚂蚁之王》中也谈到这一点。"沼泽地"诗篇的民间创作主题和神话主题，"春天的生物"，巫师，美人鱼，"头发乱蓬蓬的女妖"，小鬼，侏儒，回声女神，春天和巫师的婚礼——所有这些都体现了"古老的传说"，这传说既是"被挽救的"传说——现代艺术家使其免于被遗忘，同时也是"挽救"艺术家的传说——传说使艺术家克服狭隘的个人主义，避免与人民生活的隔绝[56]。在《意外的喜悦》的第二个版本(抒情三部曲的一个组成部分)中这一主题变得特别清晰：组诗《意外的喜悦》的前三首诗是《秋的意愿》、《意愿，你别诱惑我……》和《罗斯》。

诗集标题的语义被两个相互补充的出处论证，诗集的结构以两个相互补充的题材体系为依据，这在某种程度上解释了为什么《意外的喜悦》中不是一个而是两个女主人公，确

切地说是两种类型的女主人公(布洛克后来的诗集中也是如此)。第一种类型的女主人公起源于《丽人集》的《索菲娅》女性形象(索尔薇格、圣母、未婚妻)。第二种类型的女主人公是初看与《索菲娅》的女主人公截然对立的"自发性"女主人公(陌生女郎、"狂放自由的姐妹"以及其他的女主人公)。在《陌生女郎》和《命运之歌》两个剧本中也出现第二种类型的女主人公。

从1916年的版本开始,诗集的结构发生了非常大的变化,甚至去掉了《意外的喜悦》这一标题。第二卷的各个组诗——《大地的气泡》、《夜间的紫罗兰》、《杂诗》、《城市》、《白雪假面》、《法伊娜》、《自由的思想》——具有题材和情节的自主性,但是组诗的排列顺序可以让人觉察到某种揭示"道路逻辑"的前进动向(马克西莫夫的术语)。抒情主人公不再浸沉于自然界的自发力量(组诗《大地的气泡》)和现代城市不谐和的自发力量,布洛克把他带往《白雪假面》的世界——第二卷的结构核心和意蕴核心、"自发力量"的顶点。1920年布洛克说过:"如果把我的创作看成螺旋曲线,那么《十二个》处于最上面的一圈,与此相应的下一圈则是《白雪假面》所处的位置。"[57] 据巴甫洛维奇证实,他这么说不是偶然的。这一组诗与第一卷的世界完全对立,而且主人公沉浸于"暴风雪的激情"世界,(在同名诗中)被看成"第二次受洗"[58]:



暴风雪吹开了我的房门,
我的小小堂屋寒冷无比,
于是我接受第二次洗礼
在暴风雪的新圣水盘里。

(Ⅱ,216)

主人公与自发力量的融合是绝对的。然而这种融合并不是真正获得了一种新的实证理想。被主人公批驳的规范价值的世界与组诗《白雪假面》内部自发力量的否定道德是相对立的。马克西莫夫分析《在守卫之岗》一诗时指出:"在自发性的'白雪假面'中也响起已经升华为良心的认罪之音。"[59] 与暴风雪的"号角"和"喇叭"相对立的是具有启示录色彩的发出报应之音的小号:

我——不甘驯服,随心所欲,
自由的命运由我控制。
而他——在深渊上方挺直腰身
把小号向天空高高举起。

他能见证我全部的背叛，
他能列举出所有罪状，
一排模糊的泡沫后面
他的小号总是闪闪发亮。

并且他坚决要求答复，
高举着寒光四射之剑。
于是那颗昏暗的彗星
沉入新的幽会的深渊。

(Ⅱ,215)

与《白雪假面》中自发力量融合的主题依旧和定数、死亡的主题相关联：

并且我的命运最令人羡慕——
在遗忘的雪中往事如烟，
于是在沿岸的雪野上死去
暴风雪呜咽是对我的礼赞。

(Ⅱ,224)

逃离暴风雪没有途径
于是我愉快地牺牲性命。

(Ⅱ,250)

不论是世界形象，还是《白雪假面》的女主人公，除了自发性，都失去了任何可以被认知的具体特征。《白雪假面》之后的组诗《法伊娜》中"自发性"的女主人公的面貌发生了变化：她具有尘世女子的特征，并且在《啊，日落时霞光对我意味着什么……》一诗中成为民族性格、"自主的罗斯"的化身："是谁的歌声？抑或是某些声响？/何种忧虑充满我的胸膛？/令人压抑的声响/还有自主的罗斯激情飞扬？"(Ⅱ,280)

因为组诗《法伊娜》女主人公的名字与剧本《命运之歌》女主人公的名字相同，我们不得不把这个剧本的戏剧情节与出现"自发性"女性形象的诗篇进行对比。剧本《命运之歌》与布洛克极其重要的、关键性的文本相呼应。这不仅仅是与1906—1908年的诗作相呼应，而且也是与第一卷时期的诗作以及更晚一些的创作(组诗《卡门》)相呼应。并且，尽管把



《命运之歌》看成布洛克创作败笔的传统评价[60]在很大程度上是公正的，然而这一剧本应该受到最密切的关注。我们不由得想到，《命运之歌》中布洛克第一次也是最后一次决定在拓展开的戏剧情节叙述中给出自己的自传神话，相对于这种戏剧情节叙述而言，诗作看上去像别出心裁的《片断》、某些情景的"点状"再现[61]。

布洛克的论敌——索洛维约夫分子指责他亵渎神明、背叛索菲娅的理想，布洛克声明自己从来不曾否定最主要的东西，对此他们却置若罔闻[62]。这使得我们做出推测，对于布洛克来说，"自发性的"女主人公在他创作中的出现不仅不与自古存在的索菲娅神话相矛盾，而且是这一神话几乎必不可少的延续。

上文已经提及的诺斯替教关于海伦－索菲娅的神话的西蒙版本也包括她被尘世俘虏的主题。下面我们列出古代哲学历史学家奥列斯特·诺维茨基对这一情节的阐述：索菲娅或者艾妮娅（艾诺娅）是"一切存在之母"。但是，她造就的神灵"忌妒"她的威力，于是他们"决定摆脱这种屈居其下的处境"。他们抓住了她，使她与外部世界隔绝，并且"把她囚禁在凡人的身体内"。从那时候起，世界的恶和不完善开始肆虐。被俘的艾妮娅疑惑、痛苦，直到最高生灵决定使她脱离苦海、恢复万物最初的和谐。依照魔法师西蒙的说法，在这种情况下，最高生灵穿越存在的所有等级，"以一切生物所固有的形态出现在他们面前，以西蒙的形象出现在撒玛利特人*面前"。根据西蒙的说法，海伦原本是提尔的女奴，被最高生灵从她以前的伴侣和主人那里抢走，她成了堕落的、被欺凌的索菲娅。西蒙确信，她也是特洛伊的海伦，并且"从那时起只能更加堕落"[63]。

显而易见，布洛克的同时代人所熟悉的诺斯替教神话的西蒙说法在很大程度上决定了《命运之歌》以及《陌生女郎》的情景[64]。1921 年古别尔以最概括的形式提出了一个假想，布洛克创作"无意中"再现了诺斯替教的艾诺娅神话，此后这一假想没有得到什么明显的进展[65]。

在布洛克的剧本中，正如在他的诗作中，有两个女主人公——海伦和法伊娜。在第一场就可以猜到海伦身上的索菲娅特征。首先，她的名字与西蒙神话中女主人公的名字相同。白色房子，白色衣裙，修士所见到的白色翅膀，白色百合，明亮的灯笼——所有这些都与《丽人集》中女主人公的面貌相一致，同时也与同海伦名字有关的月亮的象征意义相符。

可是为什么不仅在诗作中，而且在剧本中出现第二个女主人公呢？用布洛克与沃洛霍娃的相遇解释这个情况再简单不过了。但为了使生平事实变成创作事实，必须把它纳入自传神话的情节中。那么，最令人不解的是为什么格尔曼离开房子和海伦时还在坚持："我是忠诚的！我是忠诚的！谁也无权提到背叛！你们什么也不明白！"（Ⅳ，148）。在最迷恋沃洛霍娃的时候，布洛克也试图让妻子容忍出现的三角恋爱。布洛克去了沙赫马托沃庄园

*．古代巴勒斯坦的居民。——译者注

（与平常不同，这次他是只身前往）之后，他从彼得堡给她写信："你对我是非常重要和必不可少的；娜·娜·也是这样——当然，完全是另一种关系。爱你们两个——对于我而言是命中注定的。如果这让你痛苦——没关系，就应该是这样。无论如何，我清楚我的从属性和纯洁无瑕，清楚我的责任和令我愉悦的天职。你们两个人现在对待对方的态度和方式很好。……写信告诉我现在你对此的想法，不要为你自己或者为我对这件事轻描淡写。记住，你对我是必不可少的，我深深知道这一点。"[66]在这种对三角恋爱的阐释中含有《命运之歌》的情节秘密以及布洛克自传神话的发展方向。

名字法伊娜（Phaennos）在希腊语里意为"发亮光的"。换句话说，和海伦一样，法伊娜是光之女。布洛克是否意识到这一词语的来源呢？

从剧本的文本可以做出判断——他意识到了。修饰语"发亮光的"、动词"发亮"在人物对白中以及作者所作的情景说明中都伴随着法伊娜——修士（第二场）："只有眼睛在头巾下发光"（这个句子重复两次——Ⅳ，127）；情景说明（第五场——Ⅳ，142）："法伊娜出现了……她的头发包着黑色头巾，而日落时分空中的余辉——如同她头上方的光晕。"

因而，法伊娜也是光之女。但是，与身穿白色衣裙的海伦不同，法伊娜总是黑色的装束（黑色的衣裙、头巾）——她是被黑暗俘虏的光明。从表面上看，法伊娜也被俘虏——她在自己的伴侣那里等待着应该解救她的未婚夫："这个一言不发、喜欢发号施令的老家伙又要把我带走！听到我的呼救声吧！听到吧！解救我！"（Ⅳ，145）无论是年老的修士，还是法伊娜自己，都回想起她遥远的过去，那时她在自焚的分裂派教徒中。换句话说，法伊娜是海伦"自发性的"、尘世的同貌人，与海伦完全相反。堕落的索菲娅，世界灵魂被囚禁在凡人身体内，失去了自由，充满忧伤，法伊娜体现着她的特征。

于是又出现了一个情理之中的问题：布洛克是否意识到了这种同貌性呢？

在《命运之歌》的主要文本中两个女主人公一次也没有相遇过。更有甚者，格尔曼和法伊娜相遇、结合后，后者突然消失，而海伦却踏上遭遇格尔曼之路：依照作者的意图，格尔曼正是应该重新与她结合。通向法伊娜的道路变成向海伦的回归。但是男主人公不是回到从前的白房子，因为海伦自己来到世间，踏上了她遭遇格尔曼的十字架之路，如今她把尘世女主人公与《天国》女主人公的特征集于一身。

然而，剧本草稿中法伊娜的"索菲娅"面貌以及完全相反的两个女主人公的同貌性则明显得多，这使我们确信，布洛克对这一主题的体现也完全是有意识的，未必不带有语文学的参阅脚注（看来，诗人也不愿意有明显的语文学痕迹）。在早期的一个版本里修士说法伊娜"依照自己的意愿令帝王们威望扫地，使英雄们丧失荣誉，并使战舰后退"[67]。格尔曼的朋友回答时反驳道："或许，您故意把名字混淆。您讲述的是古代的王后——特洛伊的海伦的神话，由于她的缘故，帝王们和英雄们曾经争战，战舰也曾经后退，确实如此，但是为何这样作假把名字混淆呢？"修士答道："您认为是神话，在我看来，却是发生过的事。过去是



海伦，而现在是法伊娜。"[68]

我们认为布洛克把这一片断从基本文本中删除不是偶然的：修士的最后一句对白使诗剧的情节完全失去了神秘感，完全相反的两个女主人公的同貌性变得过于明显，使得剧情发展本身看上去差不多提前就能被预想到。

我们还要指出《命运之歌》中与体现诺斯替教神话有关的一个极其重要的情况。这里指的是，什么对于剧本的主人公来说属于遥远的回忆、理想存在的范畴。无论是修士，还是法伊娜，都在回忆分裂派教徒的罗斯。格尔曼把自己看成库利科沃大会战的一名军人，他在独白中复述组诗《在库利科沃原野上》的所有主题（这个组诗与诗剧《命运之歌》在布洛克创作中是同时出现的）。换句话说，《命运之歌》中理想存在的范畴——不是《陌生女郎》中宇宙星辰的范畴，而是着眼于永恒性的俄罗斯的民族历史生活。在布洛克的创作中，关于拯救圣母的英雄之全欧洲神话变成了关于接近人民心灵、接近民族存在的世界之民族神话。正如一些研究者所指出的那样[69]，布洛克试图在诗剧中把生平神话与民族神话结合起来，但是在创作中他的尝试遭到失败，之后，他在抒情组诗《在库利科沃原野上》（1908）中成功地实现了这一结合。



布洛克于组诗《在库利科沃原野上》（1912 年版）的注释中确认："在笔者看来，库利科沃大会战属于俄罗斯历史上具有象征意义的重大事件。这样的事件必然要回归。对它们的彻底解读还有待时日。"（Ⅲ，587）

布洛克自己多次重新回到库利科沃大会战这一意象。除了格尔曼的独白，论文《俄罗斯与知识分子》（还有晚些时候的文章《人民与知识分子》）中对人民与知识分子的对立的描述广为人知："城市上空一片轰鸣，即便是富有经验的耳朵也难以辨别；这就是传说中库利科沃大会战前夜鞑靼军营垒上空的那种轰鸣。"（Ⅴ，323）

在对组诗《在库利科沃原野上》的阐释中，最复杂的问题是"永恒的""历史"层面与"现代"层面的相互关系问题，还有个人情节线索与民族历史情节线索的结合问题。著名的诗行"啊，我的罗斯！我的妻！……"增强了组诗的意蕴，然而同时也成为批评家和读者无休止争论和误解的对象。《文学报》上刊发了谢尔文斯基和楚可夫斯基之间令人难忘的争论。前者说："令我……讨厌的是我的祖国竟成了亚历山大·布洛克的妻子"[70]；后者反驳说："这与亚历山大·亚历山大罗维奇有什么相干？谁赋予我们权利……把作家笔下的'我'与日常生活中的作者个人等同起来呢？"[71]这场争论之后，在关于布洛克的文献中出现了力求更加准确的趋向。格罗莫夫提出了布洛克的抒情主人公"戏剧化"的概念："在带有'我的妻'这几个字的布洛克诗篇中戏剧化的抒情主人公面向俄罗斯，这个角色还被十分准确地固定在一个确切的、由来已久的历史阶段上。要知道，这场库利科沃大会战时代的人与自己国家的关系是那么简单明了，他是那么直接

地想像到全体人民。”[72] 这种历史性的阐释使如此的等同成为可能，但是甚至这种阐释也不能彻底廓清抒情主人公与祖国关系的实质。其原因恰恰是组诗诗篇的核心女性形象的特点不够明晰。

如果考虑到诗句“啊，我的罗斯！我的妻！……”的援引性质，那么它的涵义就会变得更加容易理解。布洛克这一时期的抒情诗和政论作品多次使人联想到易卜生的诗剧《彼尔·英特》——特别是《彼尔·英特》第五幕的场景：把索尔薇格与拯救、宽恕误入歧途的男主人公的圣母等同起来：

彼尔·英特：
或许……你自己就是
你所说的那个人的母亲？

索尔薇格：
我是母亲。
可谁是父亲？是不是
应母亲请求宽恕你的那个人？

彼尔·英特：
（仿佛一丝光线令他猛醒，突然喊道）
啊，我的母亲！
我的妻！至纯至洁的女性！
请庇护我吧，赐我栖身之地！[73]



彼尔·英特的最后一句对白包含着诗意的说法（“啊，我的母亲！我的妻！”），它在布洛克的组诗中以另外一种有节奏的形式出现，并进行了同义替换：对于俄罗斯的文化意识来说，“母亲”和“罗斯”听起来像同义词。易卜生的诗剧中索尔薇格－母亲－妻子－圣母的意义被认为是相同的。布洛克的创作中，罗斯－母亲－妻子－圣母是一个意义相同的词汇链。并且，在这两种情形下，正是圣母的形象使得母亲与妻子的等同成为可能，这种等同在其他任何语境里都是不可思议的（比较东正教的祈祷中对圣母的固定称谓：“圣母”，“不是未婚妻的未婚妻”，“妻子”，“童贞圣女”）。抒情称谓所指的对象——有时是“光彩照人的妻子”，有时是“母亲”，有时是“罗斯”—— 最终在第三首诗中被理解了，从这首诗在组诗中的结构位置及其充实的内容看，它是组诗的核心诗篇。在组诗的前两首诗中把罗斯、祖国与妻子的形象等同起来。第二首诗以如下诗句结尾：

我不是头一个也非最后一个战士，

祖国的病痛将长期延续，

晨祷时该为她祈求福祉

亲爱的朋友，光彩照人的妻子！

(Ⅲ，250)

第三首诗的开头则诉诸于“你”：

深夜，当马迈汗率领鞑靼军队

　　在草原安营，桥梁部哨。

我与你可是在漆黑的原野相会，——

　　难道你当时已早有预料？

(Ⅲ，250)



根据以上这些诗行，可以看出“你”可能替代的是单词“妻子”。然而在第三、第四诗节中真相大白：原来“你”等同于罗斯的母亲：

迢迢远方传来马镫声响，

　　母亲呼唤。

还有鸟儿夜晚绕着圆圈，

　　在远处飞翔，

而罗斯上空静静的霞光

　　为公爵站岗。

(Ⅲ，251)

在最后几个诗节中，与组诗女主人公有关的所有意义在圣母的统一形象中被整合(尽管至此这种整合仍未被明确指出)，圣母形象揭示了男主人公像称谓妻子和母亲一样称谓祖国的深层神圣内涵：

翌日凌晨，如乌云翻滚

　　涌来鞑靼的兵马。

盾牌映出你神圣的容颜

永远放射光华。

（Ⅲ，251）

俄罗斯批评界仅仅注意到了组诗《在库利科沃原野上》的存在，但并没有当即予以好评。组诗刊登在1909年《野蔷薇》丛刊（第10期），没有引起多少值得关注的批评反响，在诗集《夜晚时分》（1911）和《抒情三部曲》第一版（1912）第三卷中再版，情况依旧如此。只是当1915年组诗在诗集《关于俄罗斯的诗篇》（彼得堡）中出现时，批评界才意识到布洛克是一位具有全民族意义的诗人。"布洛克最新的诗作真正具有古典风格，"戈·伊万诺夫写道，"但是这些作品与勃留索夫的诗完全不同，比如勃留索夫那些跟普希金或茹科夫斯基的作品'难以区别'的诗作。这是淳朴自然的经典之作，只能出自经历了创作旅程一切考验的大师笔下。其中很多诗句达到了亮丽洗练的高度，像歌曲一样贴近每个人的心灵。"[74]

安德列·别雷在纪念布洛克的发言中把组诗《在库利科沃原野上》和诗人关于索菲娅的生平神话联系起来："触及大地以后，布洛克第一次成了我们的民族诗人。他明白世界的索菲娅不能失去人类的维系，然而，他还深知，如果这种人类的维系不关注人民的面貌，不关注人民的心灵，不触及人民性的根基，那就不可能结出累累硕果。"[75]

以怎样的方式克服与本民族人民生活格格不入的弊端，是布洛克这一时期政论作品的探索方向，对他说来，这种探索具有特殊的、极其迫切的、"社会性的"意义。1907年至1909年初是十月革命之前作为批评家和政论作家的布洛克最活跃的时段。除了在杂志《金羊毛》所从事的批评活动，布洛克还举办公开的讲座和学术性的专题评介报告（《论戏剧艺术》，《亨利克·易卜生》），在圣彼得堡宗教哲学协会作报告（《俄罗斯与知识分子》，《自发力量与文化》），在报刊上发表对一些作者或者作品的评论和批评文章（《俄罗斯上空的太阳》，《巴尔蒙特》，《梅列日科夫斯基》，《评维尔哈伦的〈修道院〉》，《论一部古老的剧作》），还发表一些探讨某一问题的短小文章（如《三个问题》，《嘲讽》，《作家的心灵》，《果戈理之子》），这些文章对于理解他这一时期的思想立场非常重要。这一时期布洛克全部创作的关键问题是"人民"与"知识分子"的问题，这决定着他在文章和诗作中提出的所有主题的意义：个人与人民自发力量的悲剧性隔绝，个人主义世界观的危机，探索克服这种隔绝的途径，思考作家在现代世界中的位置。

这一时期布洛克转向俄罗斯民主主义美学传统，这种转向对于他周围的人来说是始料不及的。对共同生活不幸的感知，对人民自发力量新的爆发的预感，对现代艺术精英自我封闭的批判，呼吁文学界应重视皮萨列夫、杜勃罗留波夫、车尔尼雪夫斯基、米哈伊洛夫斯基、乌斯宾斯基的思想遗产，重视高尔基的创作——所有这些使得布洛克的政论作品在象征派的批评语境中如异军突起。由此导致他的象征派同仁以及民主主义批评界对他的

文章都困惑不解和难以接受。民主主义批评界在评价布洛克的文章时，对他的"新民粹主义"带有明显的嘲讽和不信任的成分[76]。

1907 年作为散文作家的布洛克，其创作中首要的体裁是"时事评述"。布洛克转向述评这种形式，这本身就说明他希望看到当代文学的整体进程，而不再区分"学派"、"流派"、"自己人"和"外人"。然而这种体裁很快就被摒弃了：它的经验主义性质不能为思想自决提供更多的可能性。还是在 1907 年 9 月 1 日布洛克就写了以下的笔记："早就该放弃这令人厌烦的当代文学了。因为总是那一套——不能两次都谈斯基塔列茨*。我要摒弃这种文学，并且我将撰写'历史文学'的文章——现在该谈谈斯拉夫派和西欧派的继承者的问题了。这更有益，更有趣，甚至是'纲领性的'(？)"(札记，98)尽管布洛克没有写出以此为题的单篇文章，但是俄罗斯文化的民族特色问题、对自发性的人民心灵以及脱离人民土壤的当代知识分子的思考贯穿着 1908—1909 年他的全部政论作品。1908 年 1 月 8 日布洛克写给母亲的一封信，更加明确了自己下一年政论创作活动的任务："我应该通过著述一系列文章确立自己的立场、与颓废派分道扬镳。"(Ⅷ，224)布洛克超越作为一个封闭的文学派别的象征派之局限，探求真正回归传统的途径，意欲通往 19 世纪俄罗斯古典文化和社会思想。1908 年 9 月 13 日他给叶·伊万诺夫写信谈道："顺便说一下(或许是主要的)，对我而言，'公民'这一概念越来越有分量，我开始明白了，当你在自己的心灵中开启这一概念时，它是多么富于解放力和教益啊！"(Ⅷ，252)布洛克继续在象征派的定期刊物上发表著作的同时，开始渴望为一种全新的杂志撰稿，渴望创作与积极的社会活动直接相关的政论作品。1908 年 9 月 12 日他写道："无限想往秉持杜勃罗留波夫的《现代人》传统的杂志。存在两类知识分子。'西欧派'一伙精神空虚(《天平》带有神秘色彩的无政府主义，诸如此类)。唯一的宣言和最严谨的纲领。目的是使自己的创作中不再有任何晦涩作品的味道，无论是饱经忧患性质的，还是蛮横无礼性质的，都坚决避免。脱离《天平》。抵制西欧的新文学。革命的遗训是无所顾忌。"(札记，113)[77] 总是能感觉到布洛克内心深处大大扩展读者群的需求。他甚至把自己 1908 年 10 月加入宗教哲学协会的行为解释为出于"与新的听众打交道，通过各种途径(哪怕是通过作报告和听取见解新颖的人们的异议)，必须倾听他们心声"(札记，118)。

同时，这一时段布洛克创作中具有民主主义倾向，同时也存在着与 19 世纪民主主义思想格格不入的因素。布洛克没有接受对于革命民主主义世界观来说十分典型的唯物主义和理性实证主义。尽管布洛克批评当代的象征派艺术，但从最根本上讲，他仍旧倾向于象征派的处世态度，甚至仍旧倾心于象征派理论的哲学美学前提。围绕关于人民与知识分

---

*. 俄罗斯作家斯捷潘·加弗里洛维奇·彼特罗夫的笔名，它的原意是"漂泊者"，作为笔名则象征作家经历了各种各样的考验。——译者注

子问题的文章进行的论争，对这些文章的评价总体上趋向于否定，以及布洛克自己越来越明确地意识到没能实现直接面向广大的民主主义听众—— 所有这一切令他在 1909 年初对自己政论创作活动的结果愈来愈失望。1909 年 2 月 23 日在写给母亲的一封信中，他把政论创作作为某种与自己格格不入、敌对的东西和诗歌创作对立起来："总的说来，我时常考虑：希望不再撰写各种各样的文章，不再做各种各样的讲座、专题评介报告，不再在琐事上花费精力，而转向艺术……聒噪的冬季以及诸如此类的东西又把我推向绝望，我连写四句诗的力气都没有了。希望不会永远这样"（Ⅷ,278）。信中提到的"绝望"由于这时布洛克经历了沉重的个人悲剧而加剧，悲剧与 1909 年 2 月柳鲍芙·德米特里耶芙娜·布洛克的孩子出生与夭折有关。正如诗人稍晚一些时候所说的那样，"生活与艺术混为一谈"，变成了最严重的生活冲突。对于布洛克而言，1909 年春夏两季的意大利之行成为他以决绝的态度"重估价值"的阶段。在俄罗斯政治反动，而在欧洲布洛克遭遇的是自我满足的市民阶层自发力量泛滥，这样的背景下，对于他而言，崇高的古典艺术能够与不和谐、怪诞的当代相抗衡，是唯一具有现实意义的价值。正如他后来回忆的那样，意大利旅行期间崇高的古典艺术烧灼了他的心。在那里，布洛克在思考自己最近几年的文学活动的过程中，给出了坚决否定的自我评价，并且痛苦地探寻着自己作家道路的另一个方向："……我不知不觉陷入了对我来说完全陌生的人们中间，陷入一种玩弄权术、夸夸其谈、急功近利、投机钻营的氛围中，已经三四年时间了…… 趁现在还没有失去意识、还不很晚，应该断然回头。办法是放弃文学收入，找到别的方式维持生计…… 而艺术对我来说弥足珍贵，却是我的一些虚伪朋友竭力从我身上去除的东西，就让它保持本色吧……"（札记，145）1909 年 6 月 11 日夜里他在札记中写下了以上的语句。然而，布洛克只是在父亲去世后，于 1909 年 12 月获得遗产办完手续，他放弃文学收入的愿望才得以实现。布洛克没有完全停止政论创作活动，这是事实，但是，其强烈程度明显下降，最主要的是探讨问题的范围发生了变化。

1907—1908年布洛克所写的文章，"人民"、"俄罗斯"、"知识分子"、"职责"、"人民的心灵"、"自发力量"、"文化"是主要的象征范畴[78]。1910年的文章（《纪念弗鲁德尔》、《纪念科米萨尔热夫斯卡娅》、《论俄罗斯象征主义的现状》、《致梅列日科夫斯基的一封公开信》[79]、《骑士－修士》）中起着构建结构作用的是"世界乐队"的一些象征，与之相关的是"微小的"象征：如"小提琴"、"乐器"、"鼓手"以及"艺术家"、"演员"等。所有这些象征范畴在布洛克的创作中并非新的现象，它们在以往的诗作、剧本、文章中都曾经以某种方式出现并得以发展[80]，然而只是到了 1910 年才在他的散文中相互关联起来，汇成对世界的某种整体描绘，这使得我们可以对其做出某种系统的、总结性的评价。

"世界乐队"的象征范畴在布洛克的创作中表示宇宙、历史、个人生存广泛的、有机的统一。

布洛克谈到把个别事件以及个人命运与"世界乐队的音乐"关联起来的必要性,他总是一次把它们与历史、宇宙存在关联起来。布洛克在《高尔基论墨西拿*》一文里写到:"只要做一个精神上闭塞视听、不关注宇宙生活,对混沌世界每日的震颤置若罔闻的人,就可以认为大地的形成有其自身的规律和次序,无论如何也不对人的心灵以及人类生活方式的形成产生影响。"(Ⅴ,380—381)

在这个时期的文章中,个人问题——首先是与普遍存在相互关联的个人创作问题是阐释"世界乐队"的象征的最重要角度之一。"世界乐队"和"小提琴"的象征表示个人因素与普遍因素的不可分割性和不可融合性。如果世界是"乐队",那么个人——"人的心灵"就是"最复杂、最温柔、最富于旋律的乐器"(Ⅴ,417)。从这些象征最内在的结构看,个人对世界整体生活的参与不仅意味着世界规律对单个人的影响,而且意味着单个人、个别事件对世界总体状态的反作用。这就是在《纪念科米萨尔热夫斯卡娅》一文中把"定准调的"和"音调不正的"小提琴对立起来的客观涵义。布洛克在报告《论俄罗斯象征主义的现状》中的见解与这篇文章相呼应:"就像我们身上有某种东西失控了一样,在俄罗斯也有某种东西失控了。正如人民心灵造就的蓝色幽灵浮现在人民心灵面前,它也浮现在我们面前"(Ⅴ,431)。在布洛克看来,参加"世界乐队"意味着个人(首先是艺术家)道德责任感的增强。信奉个人主义的艺术家类似于从"世界乐队"的声响中脱落而出的乐器(《致梅列日科夫斯基的一封公开信》)。归根结底,艺术家只有克服与世界存在(既包括宇宙存在,也包括历史存在)的隔绝,他的创作才具有充分的价值。布洛克在自己习以为常的形象中表达这一思想时写道:"艺术家是这样的人——对于他而言,世界是透明的…… 他命中注定(甚至不取决于自身的意志)看到的不只是世界的表层,他还看到表层后面被遮蔽的东西,看到那不为人知的远方,对于平平常常的目光来说,这远方会被幼稚的客观现实遮蔽;他倾听世界乐队的轰鸣,并且真诚地对它作出呼应。"(Ⅴ,第418页)

在"世界乐队"的象征中得到相应体现的处世态度也成为对世界进行艺术体察的原则,这反映在抒情三部曲(作者自己最后一次筹备的那个版本)第三卷的结构中。

首先,这一体察世界的原则体现在各个组诗的排列中,也体现在这些组诗在第三卷的艺术世界里所具有的特殊作用。第一卷中诗集的统一性建立在把所有诗篇结为一体的统一抒情情节上,也建立在按照时间先后顺序排列诗篇的"日记"逻辑上。第二卷中各个组诗在形象和情节上具有一定的独立自主性,但是从组诗的排列顺序中可以觉察到某种揭示"道路逻辑"的前进动向。第三卷的统一则建立在另外一种完全不同的基础上。不仅各个组诗是独立自主的,而且在组诗的排列中也几乎没有方向性,没有向前发展的特点[81]。第三卷

---

*. 意大利西西里岛东北端城市,临墨西拿海峡,地中海中部重要的海港。公元前即为繁荣城市,有1549年创建的大学和大教堂,1743年瘟疫流行,一度衰落。1783年和1908年两次大地震,破坏严重,后逐渐恢复。——译者注

的各个组诗在“不可分割性和不可融合性”中并存[82]。“多声部”原则成为抒情诗第三卷体裁构成的主要原则。每一个组诗都不是包罗万象的宣言，而是壮阔、多变、复杂的当代存在图景中的一个“声音”。第三卷很多组诗的标题都与音乐联想相关，这也和“世界乐队”的象征的主导作用相关：《竖琴与小提琴》、《卡门》、《夜莺花园》、《风在歌唱什么》。在所有组诗（无一例外）的内部世界里，“歌唱”、“丁当声”、“寂静”、“音乐”、“吉他”、“小提琴”、“铃鼓”等等诸如此类的“微小的”音乐象征作用重大。在第三卷的诗篇中“音乐的”象征意义有着特殊功能，布洛克把音乐看做世界的创造性因素的认识在这种功能中得以体现。

这样，“音乐”题材的出现可以作为诗歌内容得以无限丰富、诗歌时空界限得以扩展的标志。具体、可感的情景被赋予《宇宙》的涵义。

桥上响起芦笛
　　苹果树正值花期。
天使把一颗绿星
　　托向高高的天宇，
在桥上感受神奇
仰望深邃的夜空，
　　如此崇高、静谧。

（Ⅲ，158）

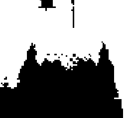
在纲领性诗篇《艺术家》中“音乐”（“叮当声”）的出现和“谛听”成为创作过程之发端，同时，深入探寻存在的世界规律、弃绝外在的尘世浮华：

时钟延续，承载世界轮转。
声音、运动与光在扩展，
过去的空间向未来展望，
没有现在。无从奢谈可怜。

（Ⅲ，145）

在《可怕的世界》、《报应》、《意大利诗篇》中“反音乐的”声音形象（“嘶哑声”、“尖叫”、“哀号”）作为虚假存在的象征出现，这种存在丧失了对崇高精神财富的记忆。而且，对自身堕落的认识、对“失去的天堂”的回忆（“青春-报应”的主题）在第三卷的诗作中也同“音乐”形象的出现相关联。

布洛克的散文、诗歌、戏剧创作中象征范畴类似的相互影响正是在1906—1910年特



别强烈，而在革命前的时代则逐渐减弱。

布洛克的报告《论俄罗斯象征主义的现状》(1910)不仅对作为一个派别的象征主义的发展历史作出总结，而且在更大程度上标志着布洛克自己创作道路和生活道路一大阶段的完结及其自传神话的终结。俄罗斯象征主义历史的"正题"与"反题"囊括了艺术家布洛克形成艺术个性的全部历程：迷恋"巫术"的青春时代——"朝霞之光"的覆灭和沉浸于自发力量"浅紫色的昏暗"——探索"社会服务"的形式——对普遍危机的感受以及对无论怎样都不可能"综合"解决危机的感受。对于布洛克而言，继续这一道路与期待末日论所说的生活改观立刻到来已经不能相容："艺术家即便果敢时也应当是忐忑不安的，他清楚把艺术与生活混为一谈的代价，在生活中他仍然是一个普通人"(Ⅴ,436)。道路似乎在重新开始："应该再次向世界学习，向那个不谙世事的人学习，他还生活在焦灼不安的心灵里。"(Ⅴ,436)布洛克在1909年的意大利之行中感知到艺术的挽救功能，并在《意大利诗篇》和已经动笔、但未能完成的一组散文《艺术的闪光》的详细提纲中表达了这种感知——这是向永恒的艺术价值的回归。



布洛克在报告末尾谈到的"精神节制"、"自我深化"的外在表现就是他脱离积极的政论创作活动、不再参与文学戏剧浪漫而无规律的生活。在重新进行政论创作的几次不太成功的尝试(设想与维·伊万诺夫、皮亚斯特、阿尼奇科夫以及其他倾向于象征主义的作家联合创办杂志，1911年尝试创办杂志《三位诗人的日记》，1912年为杂志《劳作与日子》以及蒂尔科娃主办的报纸《俄罗斯之声》的短时撰稿，与鲁曼诺夫之间关于为《俄罗斯语言》撰稿事宜耗时长久、却无成效的商榷)之后，布洛克彻底脱离为定期刊物系统撰稿的工作，这种状况一直持续到1918年。这种状况的形成还有一些更深刻、内在的原因：从1909年末开始，他掌握了一种对于他自己来说新的体裁——长诗，越来越全神贯注于一个宏大的艺术构思(《报应》)。

显而易见，始于1910年、几乎持续到诗人去世之前的长诗《报应》的创作，应该把布洛克以及他那"一代人"的自传神话与由文献证明的生平合为一体，也与俄罗斯的"历史生平"合为一体。在《华沙叙事诗》中已经含有把"文献的"和"神话的"说法合为一体的暗示，其中父亲的道路是通过堕落天使、恶魔的神话解读的。长诗创作的第二阶段立刻就凸现出这两种线索的加强。1911年3月布洛克创作序诗，其中集中了最重要的神话主题：英雄－拯救者的主题(瓦格纳的歌剧四部曲中*的形象——齐格弗里德，米梅，巨龙，锻剑)，库利科沃大会战的主题("在我们营垒上方，/远处烟雾缭绕，有如过往，/并散发着烧焦的味道。那里——火光冲天)，"使朝霞惊喜的"索菲娅主题，最后还有"煤炭变成金刚石"的形态变换(它既源于尼采的《扎拉图斯特拉如是说》一书里关于质地松软的煤和质地坚硬的金刚

*. 指《尼伯龙根的指环》，包括《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》和《众神的黄昏》。——译者注

石的寓言，也源于弗·索洛维约夫的文章《自然中的美》当中乌黑丑陋的煤与光洁奇美的金刚石之对照）。那时布洛克就开始收集"用于创作长诗的资料"，研读描述 19 世纪 70—90 年代最重要的社会、政治、文化事件的各种文献资料。按照布洛克的构思，长诗的两条线索通过总体的关于报应的末日论神话合为一体。在布洛克的意识里，写在长诗前面、引自易卜生剧作的题词"青春——这是报应"与启示录中的话"然而我有反驳你的理由——你遗弃了自己的初恋"(《启示录》，第 22 章第 12 节)是相通的。长诗中与报应主题密切相关的是堕落者良心之音的觉醒、对最高道德价值世界的回忆、对自身堕落和背叛自古以来的使命的认识——类似于《意外的喜悦》的情节中那个罪孽之人的忏悔。首先这是父亲的故事：他从恶魔到悭吝人的堕落，背叛初恋，还有伦理道德的沦丧和背叛青春理想。良心之音的觉醒和对崇高生活使命的回忆在长诗描写父亲的即兴音乐演奏中得以体现。正如从长诗的前言中得出的结论那样，主人公们个人的命运与俄罗斯以及欧洲的命运应当处于一种休戚与共、错综复杂的相互关系中。然而，尽管意识到"一切的不可分割性与不可融合性"，尽管在对"见所未见的转变"和"闻所未闻的暴风雪"的预感主题中民族历史罪责这一基本主题已初露端倪，但是它在长诗中还不够清晰、明确。关于历史报应的问题，只是"波兰"那一方面得到深入的探讨。长诗提纲中拟定的很多主题(其中包括玛祖卡的主导主题)最终没有落实，显而易见，玛祖卡的主导主题应该体现俄罗斯与波兰相互之间的历史罪责和历史报应这一基本话题。

1912 年春布洛克开始创作诗剧《玫瑰与十字架》(最初是为格拉祖诺夫创作的芭蕾舞剧本，随后扩展为歌剧剧本，最后诗人意识到自己创作出一部诗剧，于是 1913 年以诗剧定稿)。1914 年布洛克最后一次体验了对音乐诗剧演员——安德列耶娃－杰利马斯的强烈迷恋，把组诗《卡门》献给她(根据诗人内心的感知，她使他联想到《夜莺花园》的女主人公[83])。应该把布洛克为出版《阿波罗·格里戈里耶夫的诗歌》(莫斯科，1916。布洛克还撰写了序言，并对诗做了注释)所做的精心校勘工作，与准备上演《玫瑰与十字架》的莫斯科艺术剧院合作(尽管进行过二百场排练，最终仍未能上演)，翻译亚美尼亚和芬兰诗人的作品这三件事归入 1914 至 1916 年最重要的事件。布洛克在第一次世界大战期间所持立场(比较 1916 年 3 月 6 日日记中的记录："今天我终于清楚地认识到了这次战争的特点——非崇高性"。Ⅶ，283)，没有使他走向任何的和平主义者或"失败主义者"的立场：1916 年夏天他应征参加现役部队(被列为全俄地方自治局和城市联盟第 13 工程建筑义勇兵团的一名考勤兵)，在波列西耶、平斯克的沼泽地区服役。二月革命以后才服完兵役。

布洛克晚期创作的主人公以及生平的"道路神话"也发生着重要变化。在《骑士—修士》(1910)一文中他坚持忠实于"珀耳修斯和安德洛墨达的古老神话"*，并且立即从诺斯

*. 安德洛墨达是希腊神话中国王刻甫斯的女儿，珀耳修斯是杀死海怪梅杜萨、救出安德洛墨达的英雄。——译者注

替教角度进行阐释："我们大家，应该不遗余力地参与解救被混沌俘虏的公主——世界灵魂和自己的灵魂。我们的灵魂和世界灵魂是相关的"（Ⅴ,454）。但是，现在被布洛克看成英雄的不是库利科沃大会战的军人，不是瓦格纳的齐格弗里特（"不知恐惧的人"），不是童话里"追寻火热春天"的骑士，而是生活在"可怕世界"、经历了各种诱惑和堕落、在自身找到勇气对抗生活之恶的人，是自觉选择尘世的痛苦、自我牺牲精神甚至失败命运的人[84]。诗剧《玫瑰与十字架》的男主人公就是这样的人——唯独他能够理解加埃坦歌曲中神秘的呼唤话语"快乐与痛苦本无二致"，并且在个人命运中对其加以体现。长诗《夜莺花园》的男主人公也是如此，他从美好的，但是却脱离共同生活的爱之花园回到了艰苦的、不和谐的世界。长诗《报应》的作者在"序诗"中也这样谈论自己，他把自己与"不知恐惧的"齐格弗里特类型的男主人公对立起来（"而我软弱又无助，/ 如同你们，如同所有的人，——/ 只是一个聪明的奴仆，/ 造就我的是尘埃和黏土。"Ⅲ,301）。这在某种程度上也关系到长诗的两个主人公——父亲和儿子（后者的道路在长诗里未得到完整的体现），他们两个人都以自己的方式随随便便丧失了青少年时代的理想，经历了道德堕落，并且丧失了初恋。这一时期布洛克撰写的文章不多，其中有一篇题为《从易卜生到斯特林堡》（1912），他把斯特林堡笔触下"人的面貌"（"坚硬的唇须下面是苦楚的皱痕"、"灰眼睛里闪烁着勇敢的目光"）跟易卜生创作中神秘的、并且在很大程度上是抽象的英勇精神对立起来（Ⅴ,462）。

瑞典作家奥古斯特·斯特林堡在这一时期对于布洛克说来是一个特别富有意义的人物，这与布洛克对当代生活中"勇敢风尚"的探索有关（Ⅲ,293）[85]。布洛克承认，他是"在斯特林堡的符号下"度过的 1912 年（Ⅶ,383）。斯特林堡的三部曲（《一个愚人的自白》，《女奴的儿子》，《地狱》）的男主人公与布洛克在生活状况的某些方面无疑有着类似的经历（对心爱的女人柏拉图式的精神依恋，缺乏表演才华的妻子，却渴望在戏剧领域出人头地，戏剧界给她造成的致命影响，孩子的出生与夭折以及妻子对此的态度），这在很大程度上可以对布洛克醉心于斯特林堡作出解释。然而应当指出，斯特林堡创作中"对妻子的怨恨态度"在布洛克抒情三部曲第三卷里被托尔斯泰《复活》的伦理学经验所修正：布洛克把《审判前》一诗安排在献给斯特林堡的《女人》一诗之后，《审判前》一诗中被欺凌的、堕落的女人没有受到男主人公的指责——像托尔斯泰笔下的聂赫留朵夫一样，他意识到自己在她面前是有过错的。诗作的这种排列顺序决不是偶然的：斯特林堡笔下的男主人公的"声音"在俄罗斯古典文学道德经验的光照中获得了另一种意义。

但是，从另一方面看，"斯特林堡"的因素在内涵方面对关于拯救世界灵魂的神话做了最重要的补充。在寻找当代"勇敢的"英雄的过程中，布洛克转向斯特林堡的经验[86]，但是，如果说在斯特林堡的作品中存在使女性因素脱离混沌之境的英雄－拯救者的主题，那么它也仅仅是作为一种没有变成现实的可能性而存在。长篇小说《一个愚人的自白》的男主人公把未来的婚姻看做是拯救自己所爱的女性脱离堕落之渊："我对自己立下誓言，我要

把她拉出泥潭，扶助她，把她从堕落中拯救出来，为此我将不遗余力。"[87] 但是情节的进一步发展全部表明这种意图的不可实现性。长篇小说中被竭力肯定的却完全是另一种形象——被女性的魔力俘虏、在奇异的梦境里失去力量和勇气的男人："我在女魔法师的怀抱里昏睡了整整十年，或许，我已经丧失了荣誉感，丧失了果敢、生活的意志、智慧以及自身的七情六欲，甚至失去了更多的东西。"[88] "我突然产生了一种强烈的愿望：跳出这个安乐窝，逃离女巫拘禁我的这个拷问室。"[89] "怎么说呢，我被这个女人施了魔法，我不能从她的魔力圈中逃脱。"[90] 这些引文分别出自小说的开头、中间和结尾。如此执著地重复这一主题，这说明在斯特林堡的世界中重要的不是关于拯救被俘的世界灵魂的神话，而是关于被女魔法师俘获的男主人公的神话。这一情节具有同样古老的神话根源：从陷于喀尔刻*1 的海岛的奥德修斯到维纳斯洞穴里的汤豪瑟*2，到俄罗斯角色乔装改扮传统中年轻姑娘的城堡里的拉特米尔*3（《鲁斯兰与柳德米拉》）。如果考虑到这一神话语境，就可以回想起第二卷抒情诗中与这类题材相关的陌生女郎、白雪假面以及女蛇妖（《一个不理解童话的女人的童话》），而且使得长诗《夜莺花园》的情节与斯特林堡的主题意想不到的接近，《夜莺花园》里的男主人公也是自愿被爱俘虏，而随后也是自愿返回贫困、严酷的世界。显而易见，理解布洛克晚期神话诗学观念的关键正是在于理解两个神话成分的相互关联：这两个神话成分的内容都是关于被俘的世界灵魂和被俘的男主人公的，二者同样古老，但对于布洛克而言，它们却分别与弗·索洛维约夫、斯特林堡相关。并且，这两个相互补充的神话在布洛克意识中的存在或许能够解释这样的现象：为什么布洛克以"索洛维约夫式"的《丽人集》开始创作道路，却以"斯特林堡式"的诗作《你坚信我冷漠，孤僻，兴味索然……》（1916）结束自己革命前的诗歌创作。

布洛克在1917年10月作出非同寻常的选择，这使得某一段时间他在自己最倾心的文学艺术知识分子之中处境极其尴尬。布洛克对《知识分子能否与布尔什维克一同工作?》的问卷调查作出了《能一同工作，而且必须一同工作》的回答，1918年1月在左派社会革命党的报纸《劳动旗帜》上发表了一组题为《俄罗斯与知识分子》的文章（首篇为《知识分子与革命》），一个月后又发表了长诗《十二个》（2月18日）和《西徐亚人》（2月20日），这些做法极其明确地表明了他的社会立场。尽管勃留索夫，安德列·别雷，叶赛宁，梅耶霍德，彼得罗夫-沃德金也作出了类似的选择，但是大多数作家对十月革命的变革持指责态度，这意味着他们同样指责宣称支持布尔什维克的作家[91]。吉皮乌斯对布洛克最为激烈的驳斥集

*1. 希腊神话中的女怪，通巫术，居于地中海小岛，旅人受她蛊惑，就变成牲畜或猛兽。——译者注

*2. 歌唱爱情的吟游诗人，狂热赞美维纳斯。——译者注

*3. 基辅王公，柳德米拉的追求者之一，追求享乐而性格平和，在寻找柳德米拉过程中有艳遇。——译者注

中表明了指责"亲布尔什维克"知识分子的实质："难道他们知道什么是选择吗？难道他们对专制制度和社会主义不是同样冷漠吗？他们对俄罗斯和国际主义不是同样漠不关心吗？他们懵懵懂懂、随波逐流。他们不负责任。他们不配人的称号"[92]。索洛古勃、维·伊万诺夫、切波塔列夫斯卡娅、丘尔科夫、皮亚斯特、阿赫玛托娃、艾亨瓦尔德、普里什文、爱伦堡、舍尔舍涅维奇也表示了与布洛克的分歧。布尔什维克批评界以同情的态度评论布洛克《与人民融合》的同时，仍旧带着明显的警惕性谈到他的长诗与布尔什维克对革命的认识格格不入（或者，多半是与布尔什维克对如何在文学中反映革命的认识格格不入）。"《十二个》毕竟不是革命的长诗，"托洛茨基写道，"这是归附革命的个人主义艺术的天鹅之歌"[93]。而且以后他又写道："长诗中并没有揭示革命的内在涵义，就结构而言，长诗是奇特的—— 因而布洛克以基督结束长诗。"[94]

长诗《十二个》在批评界引起众多互相抵触、互相矛盾的反响和阐释，甚至连布洛克最"晦涩"和"隐秘"的诗作都不曾出现过这样的情况。长诗完全致力于民主化的风格，诗中带有说白、四句头、歌谣甚至进行曲的音调，对那个时代的批评家以及现今的读者来说，这部长诗都是一个难解的谜团。存在着两个传统上最难诠释的问题：对"革命步伐"的号召与赤卫队员的无政府主义狂欢是怎样结合在一起的（其中包括为什么卡季卡被杀的事件在长诗中占据着核心位置）以及如何解释基督形象在长诗结尾的出现。最近十年的著述中已经见不到过去关于长诗中基督形象的"偶然性"或"非本质性"的论断[95]。在那样的论断之后，必然引用布洛克日记中的话（1918 年 2 月 20 日的记录）："这些天的可怕想法是：问题不在于赤卫队员'不配'此时与他们一道行进的耶稣，而在于正是他与他们一道行进，然而与他们一道行进的应该是别的什么人。"（Ⅶ，326）根据这一引文，一些批评家甚至肯定，布洛克似乎希望改变长诗的结尾。然而，存在一个看起来最重要的而且目前还没有得到彻底解释的事实：加斯帕洛夫和彼得罗夫斯基的著作中都把《十二个》的最后一章与普希金的诗作《鬼怪》进行对比（显而易见，两人的研究是独立进行的，互无牵涉）[96]，他们的对比中还涉及到诗歌格律的一致（四音步扬抑格，押交叉韵），也涉及到再现两个人的对话（"喂，车夫，快点走！……""不行啊：/老爷，马儿走不动。"与"谁在那里挥舞红旗？""瞧吧，多么黑暗！"）。一些诗行直接呼应（"暴风雪打得我睁不开眼睛"与"暴风雪使他们睁不开眼"），"饥饿的狗"突然变成了"狼"（"谁能知道?那是树桩还是狼?"与"……呲着牙—— 一只饿狼 。"），暴风雪、风暴、飞舞的雪，这些形象出现在布洛克 1918 年 1 月 5 日的日记里，这正是开始创作长诗的前夜（其中出现了《鬼怪》中的诗行，"是埋葬了老妖大放悲声，还是妖女出嫁难以割舍双亲？"），所有这些凸现了布洛克的长诗在思想情绪上受到普希金的诗作《鬼怪》的特殊影响。但是这种影响的涵义何在呢？

首先让我们关注一下长诗交错的诗律结构。长诗中什么时候以及怎样出现《鬼怪》的格律——押交叉韵的四音步扬抑格呢？考察表明，长诗中不是立刻就响起了这种格律，它

是逐渐出现的，首先只是个别的诗节运用了这种格律，并且刚一出现就立刻被其他格律打断。只是在第七、第十一和第十二章中这种格律才确实起到了主导作用。这到底是一些什么样的场景呢？

四音步扬抑格首先在第三章出现，与赤卫队员的题材相关（"像我们的伙伴 / 到赤卫队去服役"）。往下运用扬抑格的场景与爱情悲剧、忌妒（"卡佳，你还记得那个军官吗？/ 他做了刀下鬼。"）与凶杀、不可控制的激情自发性放纵这些主题有关，也与彼得鲁哈的忏悔（"啊呀，同志们，亲爱的，/ 我曾经爱过这个姑娘……"）以及对这一忏悔的集体指责有关（"顾及你的感受，/ 现在还不是时候"），这种格律的运用还与长诗结尾队伍的行进相关（"他们手里的钢枪 / 指向隐蔽的敌人的胸膛"）。

从所列出的引文明显看出，对普希金作品的引用与长诗的核心情节——私自处刑、毫无意义地杀害卡季卡的场景相关。这使我们有理由确信，《魔鬼》就隐藏在自发力量之中——既隐藏在人民的自发力量之中，也隐藏在自然界的自发力量之中。《魔鬼》与私自处刑场景的这种联系在某种程度上也被文本外的因素所证实：多尔戈帕洛夫就注意到以下事实——布洛克的第 56 号《札记》中第一次提及这部长诗的创作，并且恰巧与两则消息（水兵在医院里杀死立宪党的显要活动家，临时政府的部长申加列夫和科科什金）的记录相邻，晚些时候有关长诗创作的记录则与"人民委员苏维埃指责私自处刑"的记录相邻。尽管多尔戈帕洛夫对此持审慎的保留意见。他倾向于认为这些（指杀人行为——本章作者注）以及与其相关的传言是"危言耸听"[97]。研究者公正地判断，现实生活中的私自处刑成了"构建长诗核心情节的直接推动力"[98]。然而时代表明布洛克的担忧并非夸大事实。

长诗中某些诗行一再重复也与《魔鬼》的主题相关："自由，自由，/ 哎，哎，没有十字架啦！""不再信仰圣名。"与这一题材相关的还有一点：长诗的故事发生在十字路口（在魔鬼题材的民间文学中这是"闹鬼"的地方）。第十章杀人和放纵场景之后的诗行（"雪漫天旋转飞舞，/ 隆起高高的雪堆"）使我们想起，在俄罗斯民间文学的象征意义中雪堆是魔鬼的放纵，是女妖与鬼怪的舞蹈和婚礼。布洛克熟知这一迷信传说，他在《咒语和巫术的诗歌》一文中援引过这个迷信传说，并在《罗斯》（1906）一诗中对其加以运用："还有女妖和鬼怪开心取乐，/ 在路上的雪堆中穿梭。"[99] 此外，长诗的象征结构中非常重要的公狗形象在俄罗斯以及欧洲的民间文学中传统上都与魔鬼相关[100]。

现在长诗结尾处出现的基督的作用也更显而易见了。我们回过头来再看看长诗与普希金诗作的对比，就会觉察到长诗的结尾具有截然相反的涵义。依照格列赫涅夫的表述，"普希金的诗作《鬼怪》的诗学空间在结尾变得无限开阔"[101]（《在无边无际的天穹》），并且这首诗以"无限之恶难以补救的场面"[102]结尾。布洛克的长诗里空间也同样无限广阔，但在高空出现对自发性放纵的"诅咒"：布洛克笔下"驾临在暴风雪之上"的基督形象被置于普希金诗作中"一群鬼怪"的对立面。

这里我们还必须回忆这样的事实——普希金所创造的关于《魔鬼》的民族神话在陀思妥耶夫斯基的创作中得到发展，并且这种发展对布洛克来说非常重要：我们指的是长篇小说《群魔》，在这部作品中"鬼附体"的主题与"不要十字架的暴动"的主题直接相关[103]。长诗中毫无意义地杀害卡季卡的问题与小说《群魔》中所提出的毫无意义的杀戮问题相呼应，后者与彼得·韦尔霍文斯基小组的否定道德直接相关(彼特鲁哈、万尼卡与彼得·韦尔霍文斯基、伊万·沙托夫的名字相同是偶然的吗?)。长诗结尾与小说两处题词的呼应特别意味深长：第一处是普希金的《鬼怪》中的一段，第二处是路加福音书中的一个片段(第8章，第32—36节)，讲的是基督把魔鬼从病人体内驱逐到猪的身体里去。这些题词的涵义在小说的结构中彰显出来：《魔鬼》骚乱的放纵、杀害沙托夫、使赫罗莫诺什卡死亡的火灾、令丽莎死亡的私自处刑的场景——所有这一切劫难之后，作者安排的是在奄奄一息的斯捷潘·特罗菲莫维奇床前读福音书的场景以及对福音书中关于驱逐魔鬼的片段的象征性阐释。总的说来，长诗的结构与小说的结构出乎意料地相似：长诗中的基督在卡季卡死亡和"穷人"的无政府主义放纵这两个情节之后出现。长诗的结尾也与小说题词的结构相呼应：起初是对普希金诗作的引用，随后是基督的出现。倘若这样解读，那么长诗中的基督就不意味着祝福正在发生的事情，而意味着驱逐"魔鬼"、克服自发性的不道德行为，保证长诗主人公们未来悲剧性的道德净化。赤卫队内各种力量并存，它们都致力于遏制激情的自发性放纵。赤卫队员本身更容易听见外部力量——职责的声音("保持革命的步伐!")。然而也存在着另外一种力量，皮亚内赫借用布洛克的形象恰当地把它称做"精神心理的地下避难所"：彼特鲁哈内心醒悟的良心和同情心之音、对杀戮行为的指责、对往昔爱情的记忆。正如皮亚内赫正确指出的那样，"长诗结尾的基督体现了彼特鲁哈及其同志们身上的一种隐秘力量"[104]。我们会发现，彼特鲁哈自己也不由自主地对基督呼吁："啊，多么大的暴风雪啊，主啊"，于是基督的出现可以看做对长诗主人公们几乎是无意识的心灵运动的回应。

同时不能不看到，对于布洛克而言，认定除了千百年来与基督的名字密切相关的伦理学——同情、爱、肯定每个人的个性价值和生命价值的伦理，没有任何别的道德力量能够战胜自发力量的不道德行为，这是多么惨痛的事。布洛克希望获得一种全新的、不指向个人而指向人民群众的道德，他在一些文化随笔(《人文主义的覆灭》、《喀提林》*)中宣讲这种道德，不过那已经是完成长诗《十二个》之后的事了，在这部长诗中他的这种希望旋即破灭，尽管读者没能当即理解这一点。

布洛克在《关于〈十二个〉的笔记》(1920)里确认，"……1918年1月我最后一次浸沉

*、全名是路奇乌斯·塞尔吉乌斯·喀提林，古罗马的政治家，罗马共和国末期的著名人物，阴谋推翻共和国失败身亡，一般认为他喜欢内战、杀戮、抢劫、政治上的相互倾轧。——译者注

于自发力量中，与 1907 年 1 月或 1914 年 3 月"同样盲目"*（Ⅲ，474）。在创作了《十二个》和《西徐亚人》之后，布洛克的诗歌创作归于沉寂，直到 1921 年。他"出于应付"写了一些笑谑的诗句，编辑自己以前的诗作，筹划出版《抒情三部曲》的最后一个版本，然而他已经不再创作独具特色的新诗，这种状况一直延续到他创作最后一首遗嘱式的诗篇《致普希金之家》（1921）。

然而，从 1918 年开始作为散文作家的布洛克的创作却焕发出新的生机。他撰写抒情政论文章（《知识分子与革命》、《艺术与革命》、《弗拉基米尔·索洛维约夫与当代》），把创作于 1907—1918 年间、探讨《人民》与《知识分子》问题的七篇文章汇集成书：《俄罗斯与知识分子》（第 1 版：莫斯科，革命社会主义出版社，1918；第 2 版：彼得格勒，人面鸟出版社，1919），在自由哲学协会和新闻学校作文化哲学报告，写一些抒情片段（《不是梦，也不是现实》，《一个多神教徒的忏悔》），讽刺小品文（《同胞们》，《俄罗斯的纨绔子弟》，《对红色刊物问题的答复》）。最后一篇小品文意义特别重大：布洛克出乎意料地展现了讽刺作家的才能，在他的《对红色刊物问题的答复》一文里能够揣测到后来布尔加科夫怪诞的《魔鬼》语调[105]。

布洛克这些年撰写的许多作品都与他的职务活动相关：革命后他生平第一次不仅被迫寻求文学收入，而且不得不谋求国家公职，这是在经济崩溃和贫穷的情况下得以存活的唯一办法。

实际上，布洛克的第一份公职还是始于 1917 年，这多半是与他对沙皇政权最后几年秘密内幕的真实兴趣有关：我们说的是他作为临时政府特别侦讯委员会（"为侦查前部长和其他身居要职的人员利用职务之便的违法行为而设立"）速记报告的文学编辑，最后依据未公之于世的文献编著成题为《沙皇政权的最后岁月》（1919）一书。

布洛克后来所有的国家公职都与文化教育活动有关：1917 年 9 月他成为戏剧文学委员会的成员，从 1918 年年初开始在人民教育委员部戏剧处工作[106]，1919 年 4 月转到大剧院工作。同时，1918 年他还成为高尔基领导的《世界文学》出版社的一名编辑，而从 1920 年起成为诗人协会彼得格勒分会的主席。布洛克的每一份公职都与撰写内部意见、发言稿、前言、便函、演讲稿有关，这些构成了布洛克在革命后年份里所撰写的大量材料的全部内容。

布洛克对自己的文化教育活动，特别是对1918—1919年期间所从事的国家公职的态度发生了根本变化。他参与年轻的苏维埃政权最初的一些创举性活动，是基于他认识到关于知识分子对人民负有职责的认识，这种认识可以追溯到他革命前的政论作品。然而，在他的文化哲学中能够感受到一个似乎于 1917 年便初露端倪的新的关注点。诗人多次谈

*. 1907 年 1 月和 1914 年 3 月分别是布洛克完成《白雪假面》、《卡门》的时间。——译者注

到与人民自发力量格格不入的文化悲剧。然而，对于俄罗斯的命运来说，与文化因素隔绝的人民的命运可能最终同样是毁灭性的和悲剧性的。1917年8月布洛克在日记里谈到人民自发力量的放纵，他写道："这就是俄罗斯文化的任务——把这火引向应该烧毁的东西，把斯捷尼卡和叶梅尔卡*的暴动转化为坚定的音乐浪潮；摧毁那些不舒缓火压反而推波助澜的障碍；把狂暴的意志组织起来。"（Ⅶ，297）他在1918年1月19日的日记中写道："人民是有羽翼的，但需要在技能和知识方面对其进行帮助。"（Ⅶ，321）

那时，布洛克的文化史观以及他对艺术在人生活中的作用的见解形成了独特的文化哲学体系，他在报告《人文主义的覆灭》中对这一体系做了详尽的阐述。

这一体系的主要反论题是以整合的文化对抗四分五裂的文明。在这一反论题中"音乐精神"范畴起着决定性的作用，是音乐精神使这种或那种现象具有整体性、连结性、生命力。充满人文主义精神的文艺复兴时期的个人主义文化散发着"音乐精神"的气息，但是，随着时间的推移，"当群众（而不是个人）作为新的推动力量登上了欧洲的历史舞台"（Ⅵ，94），文化丧失了音乐精神而蜕化为现代文明。布洛克认为，在这种情况下，历史需要参与到"音乐精神"中去，但是"音乐精神"不需要历史，并且它可以存在于历史之外。使"音乐的存在"与经验主义的生存二者对立起来，就是在逻辑上完成了"音乐精神"和"历史"的这种划分。尽管失去存在不意味着立刻失去生存，但是必然使文明遭受灭顶之灾：旧世界、个人主义文化"尚能复归和生存，但是它们已经失去了存在"（Ⅵ，59）。反之，停止经验主义的生存不意味着失去存在：布洛克经常谈到不可毁灭的"永恒形态"、相对于其物质表现形式而言的原初形态。

1917年后，布洛克的文章中提出的全部文化哲学问题，失去了抽象理论的意义而转入生活实践的范畴。这里指的是不断解决与普遍的文化自决有关的各种具体问题：加入新政权的机关可能还是不可能？是否应该为人民保存所有古典遗产或者必须进行有倾向的选择，或者甚至以虚无主义的态度忘却古典遗产？在一切基础遭受破坏的时期能否进行个人创作，以及个人创作为何服务？关于俄罗斯文化能否在发生灾难性变化的世界里生存下去的问题仍然是主要的问题。尽管布洛克对"知识分子"文化的毁灭、对接受新的群众文化有心理准备，但他正是在这些年认识到俄罗斯文化的价值以及它的不可毁灭性："俄罗斯精神生活背负十字架的整个历程浸润着我们的心田，令我们热血沸腾。"（Ⅵ，137）从这种认可中直接得出的结论是有实践意义的，它关涉到为人民出版俄罗斯古典作家的作品的原则："我们应该尽可能充分地介绍俄罗斯语言两个世纪以来的

*、斯捷尼卡和叶梅尔卡是俄罗斯历史上两位农民起义领袖拉辛和普加乔夫的名字斯捷潘和叶梅利扬的俗称。——译者注

生活。"(同上)

布洛克以他特有的责任心、近乎迂腐的诚实、认真负责的精神履行了与国家委员会的活动相关的职责。布洛克本来认为革命自发力量具有净化作用,然而,事情越往下发展,他越强烈地感受到新政权血腥的日常生活与他的那些认识是相背离的。新威权主义国家的到来在更大程度上令布洛克不寒而栗。从禁止出版自由、贸易自由开始,新的制度对人身自由步步紧逼,干涉个人创作,侵犯精神自决的自由。布洛克把这看做"旧世界"的复辟,他的《札记》里出现一些新机关的旧名称:"警察厅",《真理报》等于"新时报","密探"。必须把时间和创作精力消耗在新机关官僚主义的繁文缛节上,这越来越令人抑郁不快。所有这一切都是在逮捕知识分子的背景下发生的(布洛克本人因涉嫌与2月15日至16日夜反对左翼社会革命者的政治运动有牵连,也曾短期被捕)。在悲痛欲绝的第60号《札记》(1919)(迄今仍未全部发表)[107]中出现充满绝望、愤怒的简要记录,随后越来越强烈地感觉到其中流露出来的沉郁低落的情绪。

1月1日。……"看来,城市里对公社的憎恨达到了极限——前所未有的食物匮乏和商品高价。"……5月4日。"谁扼杀了革命(音乐精神)?——战争。做了一些事情。但是,当脖子上晃动着警察国家的新绞索,我已经不能真正地工作。"……5月6日。"《真理报》上公布了执勤人员的职责(间谍活动和侦察审判)。"5月7日。……"存活于世,苦闷无边"。5月31日。……"《真理报》等于'新时报'。新的拘捕的传言……痛苦不堪。"6月1日。……"聚到一起——面临服兵役和其他灾难……之后将是奴隶主米留科夫,或者别的什么人,等等。"……7月12日。……"徒步徐行,会看到水兵骑着快马追赶人们,武装警察和被关在讲究的单人囚室里的杀人犯。非常炎热。地地道道的专制。而工人们疲惫不堪、饥肠辘辘,无精打采地走着。"7月13日。……"警察厅的一个机关禁止我从波罗(的海)火车站出发去海滨的斯特列尔纳饭店休养。"

《真理报》号召消灭市场上的买卖人。

8月6日:……"在一家报纸上出现一种新的庸俗言论——号召进行'普遍的军事训练'。走过一个个办公室——放下工作,张罗忙碌。"

布洛克对周围正在发生的事情感到失望,只能重新寻找自己赖以生存的精神支柱,形势迫在眉睫。还是在1918年谈到告别旧世界时,布洛克写道:"只有像我这样爱过的人,才有恨的权利。并且我理应当地下避难所*。地下避难所——是空旷的蓝天上疾驰的星辰,发光的星辰。"(Ⅶ,326)在题为《人文主义的覆灭》的报告中布洛克又回到艺术家——地下避难所的形象:"欧洲的艺术家感受到了世纪的自发性和威慑之势,他们这些音乐的体现者当年被残酷迫害、只是现今才被承认是天才……可以把他们称作文化生存

*、"катакомба"本指古罗马的一种地下走廊,基督教徒用作避难所、地下祈祷所或墓穴。——译者注

的地下避难所，因为在 19 世纪整个历史期间我们看到由文明推动的、旨在消灭文化精神体现者的诸多迫害行动以及一系列使文化精神所敌视的文明适应文化精神的努力"（VI，107—108）。

在布洛克之前，20 世纪俄罗斯文学中就出现过退守到地下避难所的文化形象（比较勃留索夫的诗句《未来的匈奴人》）。别尔嘉耶夫在《浮士德弥留之际的想法》一文中把地下避难所的形象用于相似的意义："新的中世纪将成为开化的野蛮期，那不是森林和原野间自然性质的野蛮，而是机器喧嚣中文明化的野蛮。崇高而神圣的文化传统将隐遁。或许，真正的精神文化不得不经历地下避难所时期"[108]。

对于勃留索夫而言，正如对别尔嘉耶夫一样，退守到地下避难所相当于文化对野蛮行径的自我隔绝。布洛克不把地下避难所想像成地下室和山洞，而把它想像成蓝天上的星辰，这绝非偶然："在我们这个多灾多难的时期，必须把任何一种文化创举都当做地下避难所来思索，最初的基督教徒就是在地下避难所挽救自己的精神遗产"，他在报告《人文主义的覆灭》中写道。"差别在于现今已经不可能把任何东西藏到地下保全了；挽救精神遗产有另外一种途径；不应当把它们藏匿起来，而应当把它们公之于世；公之于世，使它们的不可侵犯性得到世界的承认，使它们受到生活本身的捍卫。"（VI，111）保持对古典文化财富的信守不渝，同时又不脱离当代现实，并且不以完全拒绝传统为代价消弭在新事物中，而是作为一个传承文化记忆的生命器官生存于现代——对于布洛克而言，这便是赖以延续生命和保存文化的可行途径。



为了深入思索布洛克在《关于〈十二个〉的笔记》中勾勒出的回归自发力量的螺旋曲线[109]，需要关注一下这一螺旋曲线在1907—1909年和1918—1920年期间的延续情况。革命前布洛克的"浸沉于自发力量"与他极力接近民主主义阵营的愿望是相符的（这种接近体现在他的关于人民与知识分子的文章中）。众所周知，随着"社会活动"时期的结束，1909 年意大利之行以后，布洛克的思想意识中发生了向文化和艺术的永恒价值的回归：撰写文章《纪念科米萨尔热夫斯卡娅》、《纪念弗鲁别尔》、《论俄罗斯象征主义的现状》，与此同时开始撰写一本关于意大利旅行的书《艺术的闪光》，撰写一系列篇幅不长的专论，其中仅有《街上的面具》一篇凭借偶然的机会，1912年在科米萨尔热夫斯卡娅主办的杂志《面具》上发表，但是集文成书的构想没有得到最终实现。1918—1920年期间，布洛克的"浸沉于自发力量"与他重新从事社会活动也是相符的：《知识分子与革命》一文是他心之所系，是1907—1913年撰写的文章的合理延续。螺旋曲线"上面的"圆圈的延续与"下面的"圆圈相吻合：关于意大利旅行的书的构想被搁置已久，正是通过这一构想，着重指出了国家公职世界与艺术世界的对立（对于艺术家而言，前者是"非法"的，而后者是自然的），布洛克意识到，这一对立在当代备受瞩目，是极其尖锐的对立。1920年布洛克重新撰写了书的引言和《罗马的幻影和

蒙特柳斯*》一文，这两篇文章晚期散文创作中是一致的，而且他后期的回归"永恒价值"实际上恰恰始于1907—1910年期间的创作活动。这个情况不那么明显，仅仅是因为布洛克到1920年也没有最终完成《艺术的闪光》一书，而他去世之后出版的文集中传统上把这本书放在他革命前创作散文的全集中，而1920年创作的部分无论如何也没被列入其中。显而易见，同时代的布洛克文集的编者应该有以下两种做法：或者拒绝把《艺术的闪光》作为一本完整的书出版，而把1909年未经修改的详细提纲也刊印在革命前的散文全集《街上的面具》中；或者为了保持这本书的完整性而把它置于1920年的文本之中。从布洛克的实际进展角度看，后一种做法可能更符合逻辑。布洛克对文化、艺术绝对价值的思索与他的文章《论梅列日科夫斯基》相呼应，这篇文章中把欧洲与俄罗斯对艺术家在社会中的作用的认识对立起来："在欧洲人们清楚这一诅咒；这一普通而又沉重的人类悲剧在那里被理解和尊重。我们这里的情形却与欧洲不同；我们这里'连裁缝、割麦人、吹笛子的人'都可以算做艺术家。'你可以去做先知、社会活动家、教育家、政客、官吏，只是不要斗胆去做艺术家！'人们初次相识时习惯于提的第一个问题是'您在哪里供职？'过去如此，迄今依旧如此。"(Ⅵ,393—394)

然而，布洛克关于文化和艺术绝对价值的思想在演讲《论诗人的使命》(1921)中得到更深刻的发挥，这一演讲成为布洛克的精神遗嘱，也成为他对新"平民"的诅咒，他坚决地把这种"平民"与人民区分开。在布洛克看来，"内在的自由"和对永恒事物"内在的认知"——这是艺术家得以在现代世界存活下来的最后一件法宝。

布洛克谈到文化生存的地下避难所，不仅仅指对文化传统的忠诚，还指为现代艺术家保留内在的创作自由："安宁与自由。它们对于诗人发出和谐之音是必须的。但是安宁和自由也正在被剥夺。被剥夺的不是外在的安宁，而是创作的安宁。被剥夺的不是孩子般的无拘无束、不是恣意妄为的自由，而是不受束缚的创作自由、一种内在的自由。于是诗人濒临死亡，因为他已经没有可以呼吸的空气，生命失去了意义。"(Ⅵ,167)

布洛克关于普希金遭遇的言论也十分明确地指涉到现代生活中的悲剧冲突以及他的个人悲剧，他以生命为代价捍卫艺术家精神独立的权利。"普希金也根本不是死于丹特士的子弹。是空气匮乏把他置于死地。"他的言论最终成为对自身归宿的预言。布洛克值普希金逝世84周年之际在文学家之家发表演讲，五个月之后(1921年2月13日)他离开了人世。关于把诗人置于死地的"空气匮乏"的言论注定在纪念诗人的悼文和悼词中被一再重复。

*. 奥斯卡·蒙特柳斯(1843—1921)，瑞典考古学家，1907—1913年任国家古物管理局局长，类型学的创始人，按照类型研究古器物的进化序列，对确定考古学年代有所贡献，著有《德国北部和斯堪的那维亚远古青铜时代的年代学》等。——译者注



注释：

1. 亚·亚·布洛克，《布洛克文集》（八卷本），莫斯科—列宁格勒，1963，第8卷，344页。文中后面出自这一版本的所有引文都只标明卷数和页码。出自布洛克的《札记（1901—1920年）》的引文，莫斯科，1965，在文中标识为“札记”字样和页码。

2. 布洛克在《诗集》的前言中所给出的定义。

3. 参见：日尔蒙斯基，《亚历山大·布洛克的诗歌》，彼得堡，1922；奥尔洛夫，《预言鸟：亚历山大·布洛克的一生》，列宁格勒，1978；戈列洛夫，《夜莺花园上空的雷雨：亚历山大·布洛克》，列宁格勒，1973；马克西莫夫，《亚历山大·布洛克的诗歌和散文》，列宁格勒，1981，6—151页；金兹堡，《论抒情诗》，列宁格勒，1974，243—310页；明茨，《亚历山大·布洛克的抒情诗》，塔尔图，1969—1975，第1—4卷，第2版；明茨，《亚历山大·布洛克的诗学》，圣彼得堡，1999，12—332页；布拉戈，《亚历山大·布洛克：生平和创作概述》，基辅，1981。

4. 季莫菲耶夫，《亚历山大·布洛克》，莫斯科，1957。

5. 格罗莫夫，《亚·布洛克，他的先驱和同时代人》，列宁格勒，1986。

6. 马克西莫夫，《亚历山大·布洛克诗学世界中的道路思想》，42页。

7. 同上，98页。

8. 同上，98页。

9. 同上，98页。

10. 阿扎多夫斯基、科特莱列夫，《致力于出版一卷诗歌选集（〈选集〉，1918）的亚历山大·布洛克》，《亚·亚·布洛克选集》，《文学文献》丛书，莫斯科，1989，186—187页。

11. 明茨，《亚历山大·布洛克》，《俄罗斯文学史》（四卷本），第4卷，列宁格勒，1983，520页。

12. 明茨，《布洛克与俄罗斯的象征主义》，《文学遗产》，第92卷，第1册，112页。

13. 谢·索洛维约夫，《回忆亚历山大·布洛克》，《亚历山大·布洛克书信集》，列宁格勒，1925，12页。

14. 例如，参见：格罗莫夫，《亚·布洛克，他的先驱和同时代人》，17—29页；阿夫拉缅科，《亚·布洛克与19世纪的俄罗斯诗人》，莫斯科，1990，61—131页；布罗伊特曼，《亚历山大·布洛克与19世纪至20世纪初俄罗斯抒情诗（诗学问题）：专题课的教学大纲》，马哈奇卡拉，1982，12—13页。

15. 关于这方面的研究参见：戈利岑娜，《普希金与布洛克》，《普希金论集》，普斯科夫，1962，57—59页；明茨，《布洛克与普希金》，《俄罗斯及斯拉夫语文学丛刊》（第21辑：《文学研究》），塔尔图，1973，《塔尔图国立大学学术论丛》，第306期，139—157页。

16. 安德列·别雷，《世纪之初》，莫斯科，334—335页。

17. 参见：格罗莫夫，《亚·布洛克，他的先驱和同时代人》，21—22页。

18. 弗·索洛维约夫，《爱的意义》，《艺术哲学与文学批评》，莫斯科，1991，113页。

19. 同上，114—115页。

20. 参见：本套著作根据译作情况中本人执笔的《弗拉基米尔·索洛维约夫》一章里对这篇文章的观念的详细分析。

21. 自传神话被理解为一种原初的情节模式，这种情节模式在诗人的意识中获得本体论的地位，被他看成自身命运的图解，被不断地与他生活中的所有重大事件关联起来，并且在他的艺术创作中纷繁复杂，富于变化。详细内容参见：

马戈梅多娃,《亚·布洛克创作中的自传神话》,莫斯科,1997。

22. 亚·布洛克,《诗集〈丽人集〉未获出版的版本前言草稿》(Ⅰ,560页)。

23. 皮亚斯特,《论布洛克的〈第一卷〉》,《论亚历山大·布洛克》,彼得堡,1921。

24. 伊万诺夫－拉祖姆尼克,《顶峰》,彼得堡,1923,17页。

25. 例如,参见:斯拉尼姆斯基,《亚·布洛克与弗·索洛维约夫》,《论亚历山大·布洛克》,265—283页;谢·索洛维约夫,《回忆亚历山大·布洛克》,《亚历山大·布洛克书信集》,14—18页,43—45页;安德列·别雷,《回忆亚历山大·亚历山大罗维奇·布洛克》,《同时代人回忆中的亚历山大·布洛克》(二卷本),莫斯科,1980,第1卷,208—222页;奥尔洛夫,《预言鸟》,列宁格勒,苏联作家出版社,1978,116—135页;格罗莫夫,《亚·布洛克,他的先驱和同时代人》,57—122页;明茨,《青年布洛克的少年理想》,《布洛克论集》,塔尔图,1964,172—225页;明茨,《亚·布洛克的抒情诗》,塔尔图,1965,第1卷。

26. 安德列·别雷,《亚历山大·布洛克》,《词语的诗歌》,圣彼得堡,1922,110—111页。

27. 《亚历山大·布洛克:家书集》,《文学遗产》,第89卷,莫斯科,1978,52页。

28. 柳·德·布洛克,《关于布洛克和我自己的真事与谎言》,《两种爱,两种命运:回忆布洛克和别雷》,莫斯科,2000,56页。

29. 古米廖夫,《论俄罗斯诗歌的书信集》,莫斯科,1990,152页。

30. 奥尔洛夫,《永远的战斗》,《道路与命运:文学随笔》,莫斯科—列宁格勒,1963,399页。

31. 参见:明茨在著作《亚历山大·布洛克的抒情诗》(第1卷)中的研究结果。

32. 参见:格里亚卡洛娃,《布洛克早期抒情诗形象性的起源探析(波隆斯基和弗·索洛维约夫)》,《亚历山大·布洛克:学术著作与资料》,列宁格勒,1991,58页。

33. 这一问题是施恰林和马戈梅多娃在塔尔图第一届全苏学术研讨会"布洛克与20世纪俄罗斯文学"(1975年4月)上宣读的报告《〈丽人集〉的核心形象问题探析》中首次提出的。本文这一部分探讨的恰是这篇报告的原初思想。

34. 参见:《亚·布洛克的〈丽人集〉词汇使用频率一览以及关于组诗结构的一些看法》,《符号体系丛书》(之三)(《塔尔图国立大学学术论丛》,第198期),明茨、阿巴杜耶娃、希什金娜编著,明茨撰写序言,塔尔图,1967,209—316页;明茨、希什金娜,《亚·布洛克抒情诗(第一卷)的词汇使用频率一览》,《符号体系丛书》(之五)(《塔尔图国立大学学术论丛》,第284期),塔尔图,1971,310—332页。

35. 加斯帕洛夫,《"白银时代"的诗学》,《白银时代的俄罗斯诗歌(1890—1917):文选》,莫斯科,1993,35—36页。

36. 《亚历山大·布洛克:家书集》,82页。

37. 《世界各民族神话:百科全书》(二卷本),莫斯科,1982,第2卷,80页。

38. 《古希腊罗马的赞歌》,塔霍－戈基主编及编著,莫斯科,1988,138页。

39. 比较:"上天的主宰,你就是色列斯,是恩泽牧草的母亲……你就是崇高的维纳斯,亘古之初以阿摩尔的降生把男女结合在一起……你就是福玻斯的姐妹……你就是普洛塞耳庇娜,以夜间悲惨的呼号引起人们的恐惧,以自己三副面孔的形象制服恶魔的侵袭,并且治理地下的监狱"。女神在回应男主人公时也列出自己的表征性称谓:"自然之母,所有自然元素的主宰者,各个时代的最初产物,最高神明,故去灵魂的主宰,神灵之首,所有男神和女神的统一形象,蔚蓝的天穹、有益健康的大海涟漪、地狱的凄怆无息都听命于我的意志。"(《变形记》,阿普列尤斯著,库兹明娜译,阿喀琉斯·塔提奥斯,《琉基佩和克勒托丰》;朗戈斯,《达夫尼斯和赫洛亚》;彼得罗尼,《萨蒂里孔》;阿普列尤斯,《变形记》,莫斯科,1964,526—528页)

40. 比较:"上帝的智慧从天空降临到大地;智慧在一凡尘女子的形象中得以体现;智慧被黑暗势力俘虏;海伦形

象中的智慧成为特洛伊战争的原因;被俘虏的智慧期待自己获得自由,谁解救她,谁将成为神。”(泽林斯基,《美丽的海伦》,《源自思想的生命:基督教的竞争者》,圣彼得堡,1907,第3卷,178页)

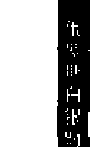
41. 阿韦林采夫,《海伦》,《世界各民族神话》,第1卷,莫斯科,1980,432页。

42. 亚·布洛克、安·别雷,《布洛克与别雷通信集》,莫斯科,国家文学博物馆年鉴出版社,1940,9页。

43. 安·别雷,《回忆布洛克》,《史诗》,第1—4期,1922—1923,慕尼黑,1969再版,52—53页。

44. 明茨,《布洛克的组诗〈岐路〉》,《亚·布洛克的世界:布洛克论集》,塔尔图,1985,8页。

45. 在所有评论诗人的单行本(奥尔洛夫、戈列洛夫、鲍·索洛维约夫、多尔戈波洛夫、季莫菲耶夫、布拉戈以及其他人的单行本著作)中都涉及到第一次俄国革命事件对布洛克的影响问题;在一些学术著述中也触及这一问题,如马克西莫夫,《亚历山大·布洛克与1905年革命》,《1905年革命与俄罗斯文学》,莫斯科、列宁格勒,1956,246—279页;明茨,《布洛克与俄罗斯的象征主义》,《文学遗产》,第92卷,第1册,124—132页;加斯帕洛夫,《1905年与布洛克、勃留索夫、别雷的诗律演变》,《亚·布洛克与20世纪初文学发展的主要趋势:布洛克论集》,塔尔图,1986,25—31页;伊万尼茨卡娅,《第一次俄国革命时代亚历山大·布洛克的抒情诗(个性的思想)》,莫斯科,1983。



46. 参见:奥尔洛夫,《一个"亦敌亦友"的故事》,《道路与命运》,446—578页;马戈梅多娃,《作为完整文本和情节来源的通信(以1903—1908年布洛克与安德列·别雷的通信为例)》,《亚·布洛克创作中的自传神话》,莫斯科,1997,111—130页。

47. 参见:加斯帕洛夫,《1905年与布洛克、勃留索夫、别雷的诗律演变》,27—28页。

48. 巴甫洛维奇,《回忆亚·布洛克》,明茨和切尔诺夫出版,《布洛克论集》,塔尔图,1964,484页。

49. 例如,参见:格罗莫夫,《布洛克的剧作》,《主人公与时间》,列宁格勒,1961,411—412页,414页,417—418页,430—432页,454 456页;马克西莫夫,《布洛克的批评散文》,《亚·布洛克的诗歌与散文》,187—189页。

50. 安德列·别雷稍后透彻地指出《缺损的月亮》在布洛克这一时期抒情诗中的重要性(参见:安德列·别雷,《回忆亚·亚·布洛克》,《史诗》,第1—4期,1922—1923,慕尼黑,1969再版,380页)。

51. 安德列·别雷,《布洛克:〈意外的喜悦〉》,《批评,美学,象征主义理论》(二卷本),莫斯科,1994,第2卷,414页。

52. 参见:明茨,《亚·布洛克诗学中话语联想的功能》,《符号体系丛书》(之六)(《塔尔图国立大学学术论丛》,第308期),塔尔图,1973,339-400页;马戈梅多娃,《亚·亚·布洛克〈意外的喜悦〉:诗集标题的来源以及诗集结构》,《亚·布洛克与20世纪初文学发展的主要趋势:布洛克论集》(第七辑),塔尔图,1986,48—61页。

53. 传说中的强盗清晰地意识到自己是罪人(参见:季米特里·罗斯托夫斯基:《湿润的羊毛》,切尔尼戈夫,1702,未装订),他每天向圣母祈祷——这说明他还牢记和懂得某些不可动摇的道德价值,这是被遮蔽的、但终究是发自内心深处的真实良心之音。圣母对其所示的仁慈——这只是对他自身内心运动、对他一定的道德主动性的回应。布洛克的抒情主人公在对"初恋"的回顾中也发生某种类似的事情("在黑色的日子里我的嘴唇/只紧贴在你金色的牧笛上")(Ⅱ,7)。

54. 参见:马克西莫夫,《布洛克与弗·索洛维约夫(根据亚·布洛克私人藏书中的资料)》,《作家的创作与文学进程》,伊万诺沃,1981,163页。

55. 弗·索洛维约夫,《弗·索洛维约夫文集》,圣彼得堡,1903,第8卷,72页。

56. 弗·索洛维约夫,《挽救者被挽救,这就是进步的秘密——没有也不会有别的秘密》,《文集索引》,74页。

57. 巴甫洛维奇,《回忆亚历山大·布洛克》,487页。

58. 对组诗的详细分析参见:日尔蒙斯基,《亚历山大·布洛克的诗歌》,69—75页;明茨:《亚历山大·布洛克的抒情诗》,塔尔图,1969,第2卷;萨波果夫,《亚历山大·布洛克的〈白雪假面〉》,《20世纪俄罗斯文学:苏联文学》,莫斯科,

1966,5—23 页;萨波果夫,《亚·布洛克抒情组诗的诗学》,莫斯科,1967。

59. 马克西莫夫,《亚·布洛克诗学意识中的道路思想》,《亚·布洛克的诗歌与散文》,93 页。

60. 例如,参见:格罗莫夫,《亚·布洛克,他的先驱和同时代人》,310 页;费多罗夫,《亚·布洛克的剧作与他那个时代的戏剧艺术》,列宁格勒,列宁格勒国立大学出版社,1972,91—92 页。

61. 布洛克作品中展开的叙述与抒情诗的"点状"情节之间的关联,可能类似于长篇小说的叙事情节和抒情诗在帕斯捷尔纳克的长篇小说《日瓦戈医生》中的作用,尽管,与长篇小说不同的是,布洛克创作中剧本与诗作没有连接成结构统一的文本。

62. 例如,比较:1907 年 3 月 24 日他写给别雷的信:"我仅请求你抨击我亵渎神明时不要把'滑稽草台戏'以及类似的作品当作我'对自己的过去的辛辣挖苦'。我根本就不善于挖苦,而且我非常清楚这一点,就像非常清楚我正沿着自己既定的道路自觉地行进,并且应该始终不渝地沿着这条道路行进。"《亚·布洛克与安·别雷通信集》,195 页;布洛克 1907 年 8 月 6 日写给别雷的信:"我认为,我站在一条坚定的道路上,我创作的所有作品皆系我最初的创作——《丽人集》的有机继续。"(同上,190 页)

63. 诺维茨基,《与多神教宗教观念发展相关的古代哲学学说的逐步发展》(四卷本),基辅,1861,第 4 卷,45—46 页。

64. 参见:别兹罗德内,《亚·布洛克的抒情诗剧〈陌生女郎〉(版本考订、形成过程、诗学的问题)》,塔尔图,1990,7—8 页。

65. 参见:古别尔,《诗人与革命》,《文学家之家年鉴》,1921,第 1 期,1—2 页。1925 年谢·索洛维约夫也提出了这一假想:"细心研究布洛克三卷诗作的将不仅仅是诗人……在其中我们看到体现于音乐形象中的完整的诺斯替教体系……这一体系在我们眼前再现被遗忘的诺斯替教古风:有时布洛克的题材与多西菲和海伦的浪漫故事直接相关,而那是 2 世纪的作品《可莱门汀》中转述的故事。"(谢·索洛维约夫,《回忆亚历山大·布洛克》,44—45 页)

66. 亚历山大·布洛克,《布洛克家书集》,18 页。

67. 俄罗斯文学研究所,全宗号 654,目录 1,存储单元 147,18 页。比较:"在《白雪假面》里:我摇着/使帝王们和英雄们都睡去……/听雪的声响吧!"(Ⅱ,233)

68. 同上,第 19 页。

69. 参见:格罗莫夫,《亚·布洛克,他的先驱和同时代人》,309—327 页。

70. 谢尔文斯基,《不准确的准确抑或只是一种不合规律的现象》,《文学报》,1963 年 10 月 5 日。

71. 楚可夫斯基,《我的答复》,《文学报》,1963 年 10 月 29 日。

72. 格罗莫夫,《亚·布洛克,他的先驱和同时代人》,318 页。

73. 易卜生,《易卜生作品全集》(八卷本),莫斯科,1905,第 4 卷,242 页。在布洛克所拥有的这一套书中,这个片段被用红色的铅笔划出来(《亚·亚·布洛克私人藏书情况之记述》,列宁格勒,1984,第 1 卷,291 页)。

74. 戈·伊万诺夫,《亚历山大·布洛克的〈关于俄罗斯的诗篇〉》,《伊万诺夫文集》(三卷本),莫斯科,1994,第 3 卷,475—476 页。

75. 安德列·别雷,《批评,美学,象征主义理论》(二卷本),莫斯科,1994,第 2 卷,485 页。

76. 参见,例如:格尔曼同志(吉皮乌斯在刊载这篇文章时的署名),《旋毛虫》,《天平》,1907,第 5 期,70—71 页;格尔曼同志(同上),《拉帮结伙》,《天平》,1907,第 7 期,82—83 页;安德列·别雷,《论最精美的批评杰作》,《清晨》,1907 年 12 月 5 日;巴扎罗夫,《寻神运动与造神运动》,《山巅》,圣彼得堡,1909,第 1 辑,335—337 页;涅维多姆斯基(米克拉舍夫斯基),《现代主义者的醉后不适》,同上,404—406 页;罗赞诺夫,《教士,宪兵与布洛克》,《新时代》,1909 年 2 月 16 日。



77. 象征派期刊把“厚”杂志当做“很少起推动作用的”和“过时的”杂志加以否定，而把“西欧时事讽刺剧类型”的“薄”杂志加以推广（参见：《新路》，1903，第1期，8页），布洛克有针对性地提出自己的主张。明茨的著作《亚·布洛克的抒情诗》（塔尔图，第3卷，61—62页）中揭示了他的主张潜在的论战意味。

78. 对布洛克散文中以多义性、逻辑混乱区别于概念的象征范畴（象征思想）的论述参见：马克西莫夫，《布洛克的批评散文》，341—353页。

79. 这篇文章曾经以《对梅列日科夫斯基的答复》为题刊印在布洛克八卷本文集的第5卷中。文章的标题根据布洛克列出的《我的著作清单》得以确定（俄罗斯文学研究所，第654全宗，第1目录，第373号）。

80. 参见：马戈梅多娃，《论亚·布洛克创作中〈世界乐队〉的象征的起源与意义》，《莫斯科大学学报》，第10专栏，《语文学》，1974，第5期，10—19页。

81. 组诗《可怕的世界》与《报应》之间，还有组诗《卡门》、长诗《夜莺花园》、组诗《祖国》三者之间一定的《情节》、逻辑联系，正如我们所感到的，没有推翻关于第三卷多声共存结构的论题。这样的组诗序列可以看做由两三个部分构成的组诗（《超级组诗》）。

82. 关于这种提法的涵义的论述参见：布罗伊特曼，《布洛克创作中〈不可分割性和不可融合性〉提法的由来》，《亚历山大·布洛克：学术著作与资料》，列宁格勒，1987，79—88页。



83. 参见：戈列洛夫对杰利马斯丢失的一份长诗《夜莺花园》（上有布洛克的馈赠题词“赠予在夜莺花园歌唱的女性”）的证明（阿纳特·戈列洛夫，《夜莺花园上空的雷雨》，列宁格勒，1973，398页）。

84. 关于布洛克晚期创作中“人的神话”之意义更为详尽的论述，参见：明茨，《布洛克与俄罗斯的象征主义》，《亚·布洛克：新资料与学术著作》，第1辑，《文学遗产》，第92卷，142—148页。

85. 参见：沙霜普金，《布洛克与斯特林堡》，《列宁格勒大学学报》，1963，第2期，《历史、语言和文化专栏》，第1辑，82—91页；明茨，《亚·布洛克的〈女人〉一诗》，《亚·布洛克的诗歌与民间文学传统》，《高校学术著作汇编》，奥姆斯克，1984，65—77页；维·伊万诺夫，《布洛克与斯特林堡》，《亚·布洛克：新资料与学术著作》，第5辑，《文学遗产》，第92卷，402—417页。

86. 明茨，《亚·布洛克的〈女人〉一诗》，67—68页；维·伊万诺夫，《布洛克与斯特林堡》，406—407页。

87. 斯特林堡，《斯特林堡作品选集》（二卷本），莫斯科，1986，第2卷，110页。

88. 同上，11页。

89. 同上，106页。

90. 同上，189页。

91. 对长诗《十二个》以及十月革命后布洛克立场的评论综述参见：斯莫拉，《〈黑色的风、白色的雪……〉：亚历山大·布洛克的长诗〈十二个〉的创作历程及其遭遇》，莫斯科，1994，151—253页。

92. 走极端的安东（吉皮乌斯），《人们和恶人们》，《新闻》，1918年4月10日。

93. 托洛茨基，《文学与革命》，莫斯科，1991，99页。

94. 同上，100页。

95. 以下著述在认识基督形象和长诗情节的联系方面起着特殊的作用：皮亚内赫，《亚·布洛克的〈十二个〉：情节和形象结构的特点》，《20年代的苏联诗歌》，《列宁格勒国立赫尔岑师范学院学术论丛》，列宁格勒，1971，第419卷，3—53页；奥尔洛夫，《亚历山大·布洛克的长诗〈十二个〉》，莫斯科，1967；格罗莫夫，《亚·布洛克，他的先驱和同时代人》，456—534页。

96. 彼得罗夫斯基：《在〈十二个〉的源头处》，《文学评论》，1980，第11期；加斯帕洛夫，《亚·布洛克的〈十二个〉与20世纪初艺术中的一些狂欢化问题》，《耶路撒冷的斯拉夫学》，1977，第1期，这篇文章还被冠以另一标题：《亚·布洛克

的长诗〈十二个〉中圣徒狂欢的主题》,《文学的主导主题》,莫斯科,1994,4—27页。

97. 多尔戈帕洛夫,《布洛克的长诗与19世纪末20世纪初俄罗斯的长诗》,莫斯科—列宁格勒,1964。

98. 同上。

99. 更详尽的资料参见:库姆潘,《简论〈咒语和巫术的诗歌〉的来源》,《布洛克的世界:布洛克论集》(之六),塔尔图,1985,40—41页。

100. 这一形象也有布洛克自己指出的一个文学来源:指歌德的《浮士德》中的魔鬼靡菲斯特(比较:"我理解了浮士德。黑夜的主宰,魔鬼。"这是布洛克1918年1月29日的记录,《札记》,387)。

101. 格列赫涅夫,《普希金的波尔金诺抒情诗》,《普希金抒情诗的世界》,下诺夫戈罗德,1994,246页。

102. 同上。

103. 更详尽的资料参见:马戈梅多娃,《布洛克与沃洛申(对魔鬼神话的两种阐释)》,《布洛克论集》(之十一),塔尔图,1990,43—47页。

104. 皮亚内赫,《亚·布洛克的〈十二个〉:情节和形象结构的特点》,51—62页。

105. 参见:乌索克,《布洛克1920年不为人知的小品文(创作手稿)》,《亚历山大·布洛克:新的资料与学术著作》,第5辑,《文学遗产》,第92卷,莫斯科,1993,5—20页。

106. 这方面的情况参见:格拉西莫夫,《亚·布洛克批评中的戏剧和剧作艺术问题》(语文学副博士学位论文的作者自己撰写的论文内容提要),列宁格勒,1954;叶·伊万诺娃,《在戏剧文学委员会和人民教育委员部戏剧处供职的布洛克》,《亚历山大·布洛克:新的资料与学术著作》,第5辑,《文学遗产》,第92卷,134—222页。

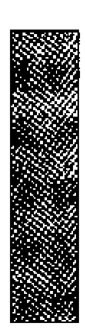
107. 俄罗斯文学研究所手稿部,全宗号654,目录1,第365号。

108. 别尔嘉耶夫,《浮士德弥留之际的想法》,《奥斯瓦尔德·施本格勒与欧洲的衰落:论文集》,莫斯科,1922,69页。

109. 同样参见:马克西莫夫,《论文学发展的螺旋状形态(针对亚·布洛克的进化问题)》,《古罗斯的文化遗产》,莫斯科,1976,326—334页。



安德烈·别雷



第二十四章

安德列·别雷

◎西拉尔德 著 王彦秋 译

安德列·别雷是诗人、散文家、哲学家、文化理论家鲍里斯·尼古拉耶维奇·布加耶夫(1880—1934)的笔名。他出生在莫斯科。父亲是闻名欧洲的数学家,创办了莫斯科数学学校,其专著《单子论》将原子视为最基本的元素,决定性地影响了当时的自然科学思想,他的观点不仅与齐奥尔科夫斯基的《泛心论》相近,而且与其他"宇宙学家"(从门捷列夫和韦尔纳茨基直到我们当代的库尔久莫夫和普里戈任)的观点相近,这种近似性在于他们都力争在协同学的旗号下将自然科学视角、人文科学视角和宗教视角相结合来理解世界。尼古拉·布加耶夫的理论同莫斯科数学学派的思想一起对别雷产生了作用,使他形成了关于整个存在是统一的整体、只不过具有阶段性的等级差别这样一种观念,这个存在还包括无生物界,尤其是晶体。别雷的母亲是位不错的音乐家,她力争以自己的艺术影响力去对抗父亲一方的"平淡的理性主义"。这一冲突的实质后来在别雷的许多作品中有所体现。

1903 年,已经开始发表作品的别雷完成了莫斯科大学数学物理系自然专业的学习。对物理、数学、化学和生物领域最新发现方面的渊博学识,尤其是对空间和时间、有机界和无机界的物质构成的新认识,大大影响了他的语汇、形象、题材,更强烈地影响了他的作品

结构，以及文化哲学方面的论文的立脚点和方法论。在这些作品中别雷努力将自然科学的方法和认识论、逻辑学、价值理论中的最新观点相结合，但也不排斥“旧真理”，尤其是逻辑学和佛教心理学，还有秘密的“精神科学”的传统。别雷对这些传统进行了认真的研究，在被学院派传统推翻了的乔丹诺•布鲁诺、牛顿和他们的继承人的“旁系”思想中看到了未来世界观发展的前提。曼德尔施塔姆后来这样评价别雷：“欧洲思想的岔路口/他以巨人之力把它搬拢。”但是这些话仅仅反映了一部分事实，其原因是，忠于索洛维约夫思想的别雷还力求将西方思想与东方智慧结合起来 - 在中学年代他就把学习佛家学说，“奥义书”，老子和孔子的学说作为自己的任务。别雷此举反映了20世纪思维的一个典型的转折，即拒绝欧洲中心主义，在世界文化和世界历史的广度上进行思维。对祖国的思索在别雷的作品中占据了很重要的地位，但是他并没有把祖国的命运与世界的命运相脱离，无论是欧洲，还是阿拉伯、中国、日本，都在其思索的范围之内（最明显的表现是他的长篇小说《彼得堡》，还有旅行笔记《奥菲拉》* ——1921）。别雷深刻地领会了索洛维约夫的那种思想，即到了20世纪，“共同历史的舞台……与整个地球的球体相吻合”，并且理解到，在它的一个点掀起的波浪，会在另一点得到回应。

别雷所受的教育还让他选取了20世纪普遍主义认识的另一种观察问题的角度——将人文主义思维与自然科学思维相结合。据扎米亚京回忆，在生命的最后几年，别雷的写字台上还并排摆放着量子力学方面的书籍和声学教科书，莱布尼茨、亥姆霍兹、高斯的著作和陀思妥耶夫斯基、歌德、施泰纳的著作。别雷没有写过科学幻想小说，但是他允许自己把从本世纪最新科学思想中培植出来的“预言”、“洞见”写入自己的作品。他是世界文学中最早以原子弹爆炸的形象来响应居里夫人实验的人之一（如果不是第一人！），在长诗《初会》（1921）中，有直接表达出来的诗行：

> *世界——在居里的试验中爆炸*
> *用那引爆了的原子炸弹[1]。*

而在诗歌《小行星“地球”上的小戏台》（1922）中原子弹爆炸被描述为意识的爆炸。不过，这些爆炸具有相关性这一观点，在别雷的世界中是根深蒂固的，并且以微观宇宙与宏观宇宙对等这一古老观点作为依据，别雷把他的观点用上面所举的长诗中的前两行进行了说明：

> *——世界——将要飞起！——*
> *弗里德里希•尼采震怒地说道……*

---

*. 奥菲拉是神话国度的名称，意为宇宙的最高层，日月星辰起源地，众神栖息地。——译者注

在以对一个孩子的意识的最初阶段的描述作为原始材料的中篇小说《柯吉克·列达耶夫》(1917,1922)中,遗传信息学的最新理论被用来描写别雷称之为“关于记忆的记忆”(从一个角度)和“意识的翼指龙”(从另一个角度)的诸多功能,而略微勾勒出来的未来的全息摄影术与“基督在以太现身”这一概念相对接,如此等等。别雷的直觉非常强烈,强烈到能够抓住那些刚刚在科学界开始成熟的观点,这些观点甚至还没能以假说的形式定型,而是过了很久以后才变得清晰。可是他急于对它们做出反应,虽然他的预言的“拙口笨舌”令许多读者望而却步,令他在许多年里一直只是为那些能感觉到他在铺设人迹罕至的道路的诗人、哲学家、心理学家写作的作家。

别雷比他的同时代人中的任何一位都更加敏锐地感觉到了自己时代的意识危机,而且他明白,这不是彼此无关的单纯的物理学危机、艺术危机、人文主义的贬值、个人与社会之间的旧式关系的瓦解、从前的交际原则的破灭等等,而是反映在思想领域的生活的全面危机,其结果将是产生一个新型的文化时代。正如别雷的同时代人、哲学家斯捷彭后来所说的那样:“别雷的创作是唯一能在力度上和独特性上都充分体现‘两个世纪之交’的虚无感的创作,是对所有那些在他身上和围绕在他身边发生的分解进行的艺术建构;在别雷的心灵中,早于在任何一个他人的心灵中,坍塌了 19 世纪的大厦,浮现出 20 世纪的轮廓。”[2]

创作道路

别雷的创作是一种不断的探索。可以确信地说,在俄罗斯文学史上像他这种坚定不移的实验家实属前无古人后无来者。别雷的实验并不是所有的都取得了成功,但是它们都被确定了重大的任务——探索能够对等地传达作为他的思想基石的那个二律背反的形式和结构,那个二律背反即世界组成成分在现象、经验层次上的解构、原子化,和在实体、本体层次上的统一、系统化之间的二律背反,若用现代物理学的语言下定义,即为混沌与秩序的二律背反。

当然,最初的探索仅仅是一些在很大程度上凭借直觉的道路摸索。但就在这些“前文学期”的诗歌实验(“从艺术创作的最初尝试到把‘交响曲(第二部,戏剧交响曲’交付出版”,1895—1901)[3]中,尤其是在著名的莫斯科波利瓦诺夫私立中学当学生期间,别雷已经尝试着再现(或者说创立)基于音乐的各种印象的综合体:“……音乐走进了心灵,像一片熟悉的世界;阿法纳西耶夫、安徒生的童话和乌兰德、海涅、歌德的诗歌,虽然我还不理解它们的意思,但是它们产生了振奋精神的作用;奇怪,最早对我产生影响的诗歌竟是德语诗……”拉夫罗夫在引用别雷的这些话时[4],准确地指出了别雷对诗歌的第一印象是与词语的声音、词语的语音结构、词语的旋律和节奏相关,而不是与词语的实用语义

相关。节奏意义和声音意义被阐释为诗学篇章的两个意义属性，别雷把这两个属性置于首位，这一宗旨一直贯穿于别雷创作的始终，并且作为他自己在语言创作方面所进行的艺术实验的基础，包括《声音之诗》、《无声嗫嚅》(1917)，它也是别雷研究节奏、音步和声音之间相互关系的基础，他的这些研究多次拿到讲座以及有关诗歌创作的专题课(从1910年"缪萨革忒斯"出版社创办的节奏小组开始，一直延续到苏联时期各种各样的小组活动)上和听众探讨。别雷的一部分涉及节奏意义和声音意义的观点，有赖于对他的讲座和授课的记载而流传到了今天，当然更重要的是通过他已出版的著作，包括：《词的魔法》，《抒情诗和实验》，1909；《思想和语言（波捷布尼亚的语言哲学）》，1910；《亚伦的权杖》，1917；《作为辩证法的节奏和〈青铜骑士〉》，1929；《果戈理的技巧》，1934。这些著作虽然引起了不少争论和反对意见，但同时却对俄语诗行学产生了决定性的影响，这种影响不仅体现在这一学科的文学研究分支(特别是形式主义和结构主义的一些说法)上，而且体现在它的数学(科尔莫戈罗夫的)分支上。

有一个事实几乎完全不是俄罗斯思想所能领会的，即别雷的以节奏意义现象为指针的研究乃是一种艺术哲学(别雷一经接触就对其爱不释手)的奠基概念，这种艺术哲学与其说是起源于德国浪漫主义的普遍的非理性主义追求(况且它被20世纪初的诠释者们涂抹得迷雾重重，比照日尔蒙斯基的《德国浪漫主义和现代神秘主义信仰》1914)，不如说是起源于德国浪漫主义的自然哲学的方法论目标。其中首当其冲的是诺瓦利斯的观点，即探询对世界进行有机整体的、综合的理解和再现的方法，以此否定被诺瓦利斯称做"用思维进行人工构成"的方法。这种"用思维进行人工构成"的方法是由"粗野的推论家们"创造出来的，他们用"逻辑学的原子"建立宇宙，在解剖宇宙的同时摧毁了把宇宙理解为一个活生生的整体这种可能。别雷确信，对于尼采来说"方法……正如对于诺瓦利斯一样，是音乐的节奏"[5]。



在信奉有机学、信奉世界是一个有机整体(与新康德主义的逻辑主义相对立)这方面，别雷与维·伊万诺夫十分相近，维·伊万诺夫也相当看重诺瓦利斯的人不仅受理性支配，而且受自己灵魂的其他力量支配这一观点，以及由此产生的不通过理性的"我"，而通过精神的"我"去揭示世界的追求。诺瓦利斯的"魔法唯心主义"很合二者的心意，因为它强调作为始于声音的词的载体的诗人乃是"先验的医生"，服务于将存在的情感和思想诸方面重新统一起来这一主旨。因为都预感到新的有机统一时代即将来临，别雷和维·伊万诺夫便以共同的努力促使它走近，尽管他们在对象征的本体论的理解上不尽相同，并因此产生出许多分歧。他们这种追求的最鲜明表现就是在1909年和梅特纳一起组建了缪萨革忒斯出版社，发行了双月刊《劳动和日子》(1912—1916)，此刊旨在从哲学上纠正《逻各斯》杂志(1910—1914)的"新经院哲学"倾向(维·伊万诺夫的看法)，倡导有机综合地理解世界。

对综合的追求令别雷把各种形式的知识和各种形式的艺术联系成某种统一体。正如

弗洛连斯基所指出的，别雷"有一种天才的直觉，能够找到看起来完全不同类的事物和现象在内在本质上的相同之处"[6]。这一点在他还是莫斯科大学数学物理系自然专业学生的时候就曾显露出来，他不但在乌莫夫教授的物理小组做了题为《关于物理学的任务和方法》的报告，并几乎与此同时写下了关于冲沟的副博士论文，而且仔细研究了叔本华、尼采（他的著作别雷读的是原文）、康德及其继承人的哲学，还一边钻研印度和中国的宗教哲学典籍，一边认真研读神智学和各种神秘主义学说的出版物（布拉瓦茨卡娅，列德彼杰尔，别赞特），从一大堆表层掩体底下挖掘出深层意义，他迷恋拉斐尔前派的艺术和罗斯金的美学，酷爱易卜生、梅特林克和豪普特曼的戏剧，为建立以复兴俄耳甫斯教义传统为己任的"阿尔戈英雄兄弟会"而操心，他是奥列宁娜－达尔海姆音乐会的忠实听众，他把这些音乐会的举办看做是通向瓦格纳和尼采所倡导的艺术综合的可行途径之一。别雷自己的早期文章——按作者的话说是"模仿塔索的无终止的长诗"——也是在走向这种综合的道路中的实验，他自己不满意这些文章，因此没有送去发表。宗教神秘剧《反基督》却注定会拥有另一种命运，别雷把其中的片断读给索洛维约夫和他妻子索洛维约娃听，从他们的看法中预感到了他们对自己的缪斯的支持。的确，初尝写作的中学生的这部未完成作品在索洛维约夫弟弟的家中得到了肯定，不仅如此，过了一年有余，就在这所房子里，索洛维约夫宣读了自己刚刚完成的《关于反基督的短中篇小说》，并且，据别雷的回忆录记载，索洛维约夫认为"中学生的版本比自己著名的哥哥的'关于反基督的小说'更为成功"[7]。（两年后，又是在这所房子里，举行了新作家的"文学洗礼"，当时索洛维约夫嘲讽地驳斥了正在考虑使用的笔名"布列沃伊"，提议用——"安德列·别雷"。）

照全部情形来看，与其说是第一次的成功鼓舞了别雷，不如说是他的灾变论性格与索洛维约夫的末世论预言相符合这个事实本身充满神秘性地震撼了他。他把索洛维约夫看成自己主要的哲学导师。别雷虽然意识到"宗教神秘剧"实际写作中的不完善性，但却肯定它的初始意图，因此很快出版了其中的两个片断（《复临者》，1903；《夜的大嘴》，1906），他还希冀于或早或晚完成在他创作道路之初设想好的三部曲《敌基督》。三部曲终究没有完成，但是敌基督的主题和与此相关的启示录性的期待后来成为了别雷大部分创作的基石。

别雷的公之于众的早期实验是四部《交响曲》（Ⅰ.《北方交响曲》，1900年完成，1903年出版；Ⅱ.《戏剧交响曲》，1902；Ⅲ.《回归》，1905；Ⅳ.《暴风雪高脚杯》，1908）。它们呈现出将诗歌、散文、造型艺术、哑剧及电影的表现手法以音乐为基础进行综合的尝试。作者追随毕达哥拉斯－俄耳甫斯学说的传统，把音乐理解为对世界的普遍规则的表达，这些规则组建着宏观和微观宇宙的构架。别雷把古代的格言稍做了一点改动后写道："音乐是心灵的数学，而数学是头脑的音乐。我们在哪儿都不会同时拥有这样的近似性和对立性，它们只存在于理解现象（用音乐）和研究这些现象在量的变化上的类似和不同（数学）之间……在音乐中运动的本质得到理解；在一切无限世界中这个本质是相同的。无论是过去的、现有的，还是未来

将存在的世界，它们之间的统一性是由音乐表现出来的……在音乐中我们无意识地倾听着这个本质……音乐的深度和音乐中外在现实的缺乏会令人产生阐释着运动的秘密和存在的秘密的音乐具有假定(本文杂志版写为'本体'[8]——本章作者)性质的念头……每一种艺术都力求通过形象表达某种典型的、永恒的、不受时空局限的东西。在音乐中永恒的这些波动更为成功地被表达出来。"[9]

别雷最早发表的这些作品的体裁名称指明了它们的主要结构原则是交响原则，这一原则完全是依据别雷的美学观而选取的，他确信："……一切艺术形式都把现实作为出发点，终点则是作为纯运动的音乐……在交响乐中完成着对现实的加工；之后再无他途。"[10]最早注意到这一点的人之一弗洛连斯基在谈论第一部《北方交响曲》的时候指出，整个这部创作都是听从了"内在的节奏，形象的节奏，意义的节奏"："这个节奏令人想起音乐中主题或者单个乐句的复现，造成主次分明的几个主题一下子全被展开的效果：它们内在是统一的，外在是不同的。"[11]勃留索夫在评价别雷的早期创作时，试图确定这一新生体裁在已经存在的体裁中的位置，他强调，别雷以自己的《交响曲》"创立了一种新型的诗歌作品，它们既达到了真正的史诗般宏伟的音乐建构，又保留了充分的自由性、广度、随意性等一些小说常有的特征；……他努力……将宇宙的不同'平面'混合起来，用另一种非尘世之光穿透整个强大的日常生活……"[12]十年以后，阿斯科尔多夫在赞同勃留索夫(和梅特纳)关于在别雷的交响曲中诞生了一种新的文学体裁这一观点的同时，又把这一事实和别雷的探索呈现出来的对世界的全新认识联系起来："交响曲是文学叙述的一种特殊类型，可以说，是由别雷创造出来的，多半应和了他对生活的认识和写照的那种独特性……在别雷的交响曲中能够发现他比世界上其他作家出众的方面。对周围的世界进行心灵的和声，在世界的各个方向、各个部分和各种表现形式当中，有某种从未进入过任何人的文学构思也未曾被任何人领会的东西……从……世界音乐(这音乐对于没有经验的听觉来说尽是些无聊的噪音)里，别雷主要选择那些最不清晰，最无理性，在生活的忙碌中最不能被意识到的东西。他的独特感受的秘密不在于抓住谁都听得见的鲜明的音调(特定的思想，感情，行为)，而是抓住半意识下被感知的生活的泛音。"[13]

还有，许多年以后，因为已经没有机会在报刊中展开自己的思路，弗洛连斯基就试着在私人信函中勾勒出别雷创作当中音乐精神的表现形式："……在他那里最重要的是音乐；不是它一般所指的声音层面，而是更深的层面。他的抒情诗致力于完成节奏和旋律任务，而大型作品——交响曲和小说，尤其是合乎对位规则的交响曲，则致力于配器。"[14]

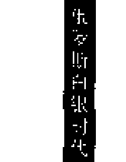
这种对位原则表现在哪里，作用在哪里呢？首先应该注意到，在别雷的《交响曲》中，就所涵盖的已接近长篇小说容量的事件(如上文所指出的)来看，实际上没有事件的情节线索，也没有主人公相互关系的线索(比如家庭的、惊险的、社会的等等)，而这些线索根据相应体裁的规则构成着这样或那样类型的长篇小说(家庭的、惊险的、社会的等等)。同样不

存在的是统一的陈述声音，像在布宁的《安东诺夫卡的苹果》里那样，它以情绪的转换来弥补统一情节的缺乏。情节被故意拆散，事件的联系被分解并退居次要地位。比如，在更鲜明地呈现出这种篇章布局的第二部《交响曲》中，可能的情节线索被一些仅仅在空间和时间上略有关联的独立片断的"拼接"所取代：用大城市生活情景拼凑的场面有时只因为它们在同一时间或者同一地点发生而联系起来。别雷排除了对于古典长篇小说来说具有传统性的社会学、生物学、经济学等等之类的关联，而暴露出那些纯粹由偶然性决定的关联。这样，对传统情节发展线索的排斥便强调了一个观点，即经验世界是偶然事件的混杂堆积，其中并无因果关系。世界乐队解体了，每一声部独立组成自己的小世界。孤独的人们，好像布朗运动中的分子，盲目地在城市的摩天巨石中间乱窜。他们能够相遇的唯一理由是因为他们在同一量度范围内活动。这样，时间和空间概念成为这个布朗运动的混沌当中唯一的逻辑学支柱；换句话说，用来使经验世界的混沌秩序化的唯一的坐标是空间和时间。地域上和时间上的联想即使不是唯一的也是最重要的情节连接依据。别雷的这种以围绕着零散的时空站点（广场，商店，音乐厅，宗教哲学会议等等）建立起情景这种方式，开辟了分节的途径：第二部《交响曲》四章中的每一章都切分成许多自我封闭的片断，即极其短小的场面。场面的万花筒、人物的万花筒——这就是大城市生活、20 世纪文明生活的杂乱无章。难怪在几乎 20 年后，乔伊斯在他的《尤利西斯》中也采用这种分节技巧，描述了在都柏林的一天——1904 年 6 月 16 日。

独立片断的封闭性由围圈突出出来，围圈是通过把一些固定的形象词语单位进行简单的或者稍有变化的重复构成的。这些重复建立起一条主题流，它把零散的段落稳固在某种统一体中。巴赫金在 20 世纪 20 年代讲课时恰当地指出，这是由于力求传达"逻辑上和情节上都无关联的一排排文字的和谐"[15]而决定的。这样，故事情节的零散因在音乐动机这一层的联系而得到了弥补，作为音乐动机的乃是语音节奏组织而成的句子，这些主导动机句构成作品的一些主要主题（首要的一个，就是时间的对立面——永恒），并且按照音乐的对位原则展开——别雷对对位原则了如指掌。主要音乐主题（主声部，和声声部）和主导动机的发展构成作品的统一体，它反映出作者的这样一种信念，即经验世界的混沌与思想层面的和谐相对立，它也反映出作者向往趋近那个整体的、大型的、原初的统一体，人类从这个统一体上脱离了，但是渴望着回归[16]。

第三部"交响曲"《回归》的情节比其他"交响曲"更连贯些，但是这种连贯也是具有象征性的，而且更为强调了象征性，因为《回归》的艺术整体建立在镜像对称的原则上，这种对称把"交响曲"的第二部分与围绕着它的第一部分和第三部分联系在一起。如此标签式的"镜像颠倒式的对称"结构用在这里，还是为了传达那个对别雷的世界观来说是基石的思想——即原则上有许多个世界，它们彼此具有"照哈哈镜般的"相应性，这一思想是在研究乔丹诺·布鲁诺的著作时激发的。第二部"交响曲"就已经出现了"年轻哲学家"的身影，

他在读到康德作品中的“关于作为认识的先验形式的时间和空间这一内容后，就开始思索，能不能用屏风挡住自己，躲藏起来不让时间和空间看到，离开它们去到无际的远方”[17]。在第三部“交响曲”(《回归》)中，作品的宏观结构由中心人物“科学的杂工”韩德里科夫(20世纪的巴施马奇金)从第二部分里的经验世界转移到另一个与它相对称的镜像世界的过程组建而成。“转移”是通过疯狂和“仰面栽入”湖的深处来实现的，对于生活语用学来说这意味着死亡，而从形而上学的角度来说，这是回归到第一部分和第三部分所说的本真的原初世界里的婴儿状态。从一个世界向另一个世界转移的标志是跨越界线，即空气和水(湖面)的界线，现实和梦境的界线，理智与疯狂的界线，生与死的界线。“同晶的”主导动机体系把《交响曲》的三个部分联结起来，以此强调了怪诞地成为现实、同时又具有本体论依据的两个世界的相应性。是韩德里科夫的沉思把这种相应性加以主题化的：“我已经不止一次地这样坐着，静观着自己的多种影像。而且很快我又会看到它们。或许，我在另外一些宇宙里的某处也有影像，那里也住着跟我类似的韩德里科夫。每个宇宙里都有一个韩德里科夫……在时间里这个韩德里科夫已经不止一次地重复过了……或许，时间和空间里的每一个点都是各种类型的螺旋形道路的交叉点。我们同时生活在遥远的过去、现在和未来。既没有时间，也没有空间。我们使用这些只是为了简单。或者这种简单就是许多螺旋形道路形成的综合……一切都不确定。最精确的科学创造出概率论和不定方程式理论。最精确的科学是最具有相对性的科学……一切都在流动。在疾驰。在模糊的圆圈上飞驰。世界的巨大龙卷风柱携卷着整个生活。”[18]



如果说第三部“交响曲”的宏观结构旨在呈现作者对世界的空间-时间构造的认识(这一认识的基础是赫拉克利特学说，但是往这一学说中加入了“拓扑”思想，又冠之以弗洛连斯基在关于但丁的著作中论述的有关“翻倒”的见解)，那么第四部“交响曲”《暴风雪高脚杯》的实验任务就是弄清楚别雷所迷恋的组合论的语义范围(尤其是沿着雷蒙德·勒里的道路，借助他的由乔丹诺·布鲁诺注释的《伟大的艺术》)。别雷利用精细的组合论(用弗洛连斯基的话说，它开辟了“语言的分子力量”)而展示出来的“普遍的神人告感”原则，究其实质是以实现音乐材料发展的基本规则为基础。

但是别雷的《交响曲》以音乐作为基本结构原则这一方针不仅仅体现在对《交响曲》的宏观结构的组织上。这一原则还体现在独特的句子-重复语-主导动机的韵律化上，别雷吸取了《查拉图斯特拉如是说》的作者尼采在这方面的建构技巧。别雷本人曾经指出过尼采的影响作用，他说：“别雷的《交响曲》，还只是对尼采散文的稚嫩的旧调重谈……”[19]

的确，别雷在把散文节奏化的过程中，曾求助于《查拉图斯特拉如是说》中使用的那些手法，其表现是：

1. 别雷也破坏句子，在其中让走向互反的音步碰撞在一起，有时甚至还利用句法停顿和音步停顿的不协同来形成特别的切分音，以此加强效果；

2. 别雷也注重维持"章节–段落"中的紧张度和定向运动，把节律化的和无节律的文字行混杂在一起，也就是说把加分的手法和减分的手法联为一体。其结果产生一种对节奏的期待感，它迫使读者对"章节"中节奏多寡的波动灵敏地进行发应。别雷和尼采的节奏手法在功能上而不只是在形式上的相似没过多久受到了沙吉尼扬的注意。在就别雷的《史诗》所写的书评中，她写道，别雷"使用意料之外的而且在散文中从未有过的手法"，让节奏"替他去完成体现主题的任务……书中没有刻意装载的内容，所有内容都是'泅水'而来的、乘着合乎规律的节奏之波。尼采曾经这样让自己的思想音乐般地诞生出来，他把这些思想像浪花一样擎在宛如歌唱的词语浪潮的峰尖上"[20]。

在《交响曲》中开发出来的叙事原则，在别雷继《交响曲》之后的"散文"作品中依然保留着，只是稍有变化。这些原则为那种后来被统称为装饰性散文的叙事类型奠定了基础。这些原则首先表现在讲述本身的功能超过了性格和事件的相互关系的功能，还有就是，通过交替采用的韵律化、加强了的音韵作用、有特色的倒装，使散文语言接近于诗歌语言。不过，装饰性散文的最主要的特征，正如在别雷那里所形成的，乃是动机结构的主宰地位、动机结构即形象词语单位的简单的和加以变化的重复，它充当基本的结构原则。

别雷的实验尽管具有很强的独特性，但却反映了20世纪初散文向音乐抒情方向发展这一总体特征。这种发展还有契诃夫的戏剧作为支柱，契诃夫的戏剧在事件、主人公和对话层面的分散性通过暗流中的线索得到了弥补。同时，把一个情节切分为数段，并借助主导动机再把它接合这种做法，表明了在这一技巧的使用上别雷比乔伊斯的《尤利西斯》更早。

别雷在《交响曲》中表现出来的另一项实验是试图以语言艺术为基础最大限度地靠近音乐——实现艺术综合。他在《世纪之初》一书中写道："那些年代我感觉到自己身上的多重交叉：诗歌，散文，哲学，音乐；我知道：离开其中哪一个都是缺憾；可是怎样将它们合为整体——我不知道。"这句话的含义并不只是让诗歌和音乐相互接近这么简单。浪漫主义艺术的这一共同特征存在于别雷的探索中是作为必要元素，但也只是其一。这句话说的甚至不是诗歌和散文之间的妥协(散文诗)，在 19 世纪末 20 世纪初，这种妥协的范例不胜枚举，在别雷本人的创作中也很常见(见诗集《碧空中的金子》里的相应章节)。这句话表达的是对某种包罗万象的形式的探索，在那种形式里，新的混合艺术就可以表现出自己来。和维•伊万诺夫一样，同时也遵循了诺瓦利斯的思想传统，别雷确信，全面的原子化和无所不包的启示录般的危机时期正在被新的精神文化时代所取代，这个新时代能够以创作来改造世界。他把它称作综合时期，并且梦想着把分离的艺术门类重新聚合，复活古代的艺术一体性。这个由瓦格纳抛掷出来的思想(总体艺术)，众所周知，既迷住了尼采，也迷住了马拉美。本世纪初的许多艺术家都曾在邻近学科的边缘地带寻找过新的形式。赫列勃尼科夫甚至认为有可能创造条件让布谷鸟的声音向矢车菊的颜色转化……别雷的《交响曲》乃是这股巨大创新力量的见证之一，激发起这股力量的就是各种艺术语言的相互靠近。正因为

如此，才像什克洛夫斯基指出的那样，"没有别雷的交响曲，似乎就不可能有新的俄罗斯文学"[21]。

1904年，别雷出版了诗集《碧空中的金子》，按照皮亚斯特的说法，这部诗集是"他的交响曲的间奏曲"[22]。的确如此，诗集里处在主要地位的仍然是那些动机和情绪，相似的色调，同类的比喻。不过，诗集的首要任务是传达莫斯科索洛维约夫信徒小组的心境，他们把自己称作"阿尔戈英雄"，每个人都被"黎明"即将来临的预感笼罩着。他们的阿尔戈英雄目标证明了他们在尝试着复兴俄耳甫斯教义传统（俄耳甫斯教义与作为它的哲学基础的毕达哥拉斯学说混合在一起），世纪之初的几种宗教哲学探索显示出了这种尝试（尤其是维·伊万诺夫和弗洛连斯基的），虽然他们的探索方式不一样，但是都在俄耳甫斯教义中发现了"原始基督教"。把艺术的新的、预见的任务拿来与神话原型俄耳甫斯相联系的，还有勃洛克和勃留索夫，勃留索夫确信："如果直到现在还是以瞎子荷马的形象作为诗歌通常的象征，那么他该被预言家俄耳甫斯取代了。"[23]创立莫斯科"阿尔戈英雄兄弟会"差不多是别雷在促使艺术创作的途径和方法变革为生活的创造（"创造生活"）这方面的第一个尝试，那是他和当时与他来往密切的埃利斯、索洛维约夫、彼得罗夫斯基等人一起进行的。这种变革以成年仪式上的神秘宗教之旅的再现为基础，正如莫斯科"阿尔戈英雄"们所希望的那样，精神科学的秘宗传统里保存着对这些旅程的记载。"修复"这些传统的尝试表现在一些诗歌的主题学中，如《金羊毛》、《太阳》、《晚霞》、《世界心灵》，尽管组诗《永恒的召唤》的诗歌，还有《从前和现在》、《荆棘里的紫红袍》的一些章节，显露出"自古以来的正本"在我们的世界里的各种化身的讽刺性。相应于这一思想，对于作者来说最有价值的形象被渲染上讽刺色彩之后呈现出来，结果嘲讽和信念、荒诞和诗意的激情在别雷的创作世界里成为不可分割的统一体。对太阳、天空、朝霞（它们通常标志着对精神领域的诉求，试比照：维·伊万诺夫的酒神颂《受尽折磨的俄耳甫斯》）这样一些象征的重点着墨，伴随着对光明玄学的研究，后者几乎立刻铸成为"光明理论"，它把歌德、亥姆霍兹的思想同秘密科学学说结合在一起。很能说明问题的一句话，就是五年以后，别雷在诗集《瓮》的序言中回溯自己的第一本诗集时所指出的："什么是碧空，什么又是金子？这个问题将由玫瑰十字会员*们来作答。"（《诗歌集》，545页）别雷历经数年不断修改的文章《神圣的颜色》证明他既熟悉自然哲学，又了解对颜色的神秘主义阐释，他试图把它们联合起来，以建立自己的观点。（十年后这个观点呈现于颇有论辩色彩的研究《现代世界观中的鲁道夫·施泰纳和歌德》中。它是对埃米利·梅特纳的《歌德论》第一卷的回应）。别雷发展了毕达哥拉斯学说中的观点，他

*．17—18世纪德国、俄国、荷兰等国的一些秘密会社，据说创始人为14—15世纪的传说人物罗森克洛兹，意译为"玫瑰十字"，因而得名。——译者注

坚持认为色谱同声谱一样，是可显示世界中光电扫描显示方法的基本组合。正因为如此，每一种颜色，按照别雷的阐释，都具有相应的意义组，具有在存在中与之相应的思想域界、心理域界和日常事物的域界。譬如，作者在第一部诗集发表几年后（那时别雷正想方设法成为通俗易懂的作家）解释它的名称的意义时指出："'金子和碧空'是索菲亚的圣像色彩；索菲亚的圣像画以那些色彩为衬托；弗拉基米尔·索洛维约夫那里的'她'浸透染金的蔚蓝……她自天空降落到大地，把她的金子和碧空带给我们，带到这里……"[24]

别雷的第一本诗集（还是像他的第一部《交响曲》那样）色彩异常丰富（难怪别雷当时称自己为"外光派画家"和"晚霞学家"）。就拿最普通的"红色的"来说吧，诗集里有各种变体出场："紫红的"、"殷红的"、"火焰红的"、"火花红的"、"大红的"、"鲜红的"、"赤红的"，同时它们又按照巴而蒙特的范本转变为类似"红金色的"这样的复合形容词。赫梅利尼茨卡娅[25]准确地注意到，诗集里还有这样一些修饰语：变成火红色的，变成琥珀色的，变成蔚蓝色的，等等，这些词语表现的不是状态，而是动作过程。这说明了对于别雷来说十分典型的一个特点，即要传达动态性、过程性、"赫拉克利特旋风"的活动性，而不是静止性。通过与宝石和布匹相比拟而建立的丰富的色彩效果说明其与现代派有相似之处。"分离派"*1特征还显示在对18世纪的怪诞模仿上（《爱的表白》，《小步舞曲》），这使别雷与"艺术世界"的画家们相近（首推索莫夫和鲍里索夫－穆萨托夫），"分离派"特征的表现还在于拿变了形的、把对立面怪诞地结合在一起而生成的模仿性神话形象（勃克林*2、施图克*3所作的半人半马、牧神、水神）进行游戏。与"艺术世界"的画家们的另一个相近之处是生活滑稽戏主题，这一主题同样体现在勃洛克的诗歌，以及稍晚一些时候问世的库兹明等人的诗歌当中。侍从丑角、杂技丑角、意大利假面喜剧丑角、法国民间戏剧丑角、马戏丑角的各种各样的面相变体，作为诗人的"他我"（Alter ego）符号，充满了现代派时期的欧洲艺术，但是在俄罗斯，这一群像又增加了对于俄罗斯文化极为典型的滑稽木偶戏丑角、流浪艺人丑角甚或常与基督联系在一起的圣愚等各种形象。把圣愚形象纳入作者假面的可能组合当中，大大加强了"解读"作者立场的复杂性和多样性。比方说，在勃洛克那里展现出来的滑稽木偶戏的形象是演员的理所当然的面具，它们是艺术家无法摆脱的悲剧性的重负（比照《滑稽草台戏》），但是它们与作为诗人"他我"的基督形象毫不相干（比照《秋日的爱情》）。而在别雷那里，被东正教传统坚决分为两级的丑角形象和圣愚形象（比照：对于东正教典型的圣愚与流浪艺人丑角的对立），并没有如此分明的界线，尽管他们的"非对立"恰恰是由强烈的区分他们的愿望而引起的：侍从丑角—流浪艺人丑角—意大利假面喜剧丑角—疯子—傻

*1. 慕尼黑（1892）、维也纳（1897）、柏林（1899）的美术家团体的名称。他们反对学院派的条规，提倡"现代派"艺术。——译者注

*2. 瑞士象征派与现代派画家。——译者注

*3. 德国现代派画家、雕塑家。——译者注

瓜(以各种变体出现)在别雷那里是扮演基督的危险的另一面(为他的伪装)。这样,丑角的各种假面在别雷那里衍生出"没有复活的基督"、伪基督(即反基督)的问题,其结果就势必要确定自己的本质——诗人的本质(我是谁?),以便逃脱"宇宙诱惑"的"最后一个欺骗"。这一点在《复临者》当中已经形成,继而延续在抒情片断《阿尔戈英雄》以及短诗《夜晚的祭品》(1903)中:

我像个傻瓜似的呆站
戴着我那火红的花冠,
身披金线织就的希通*,
用紫水晶紧紧地扣严——

一个人,一个人,似一根柱
站在遥远的沙漠深处——
等待那些双膝跪地的
朝拜的人群缓缓走入……

《碧空中的金子》没有《交响曲》所具有的那种在文体结构上的大胆的实验性,但是在这本书里有另外一些从俄罗斯文学史角度来看具有实质意义的探索。首先是"抒情片段"(《铁线虫》、《吼猴》),它们呈现出对"散文体诗歌"传统进行独特变体的尝试。还有就是一系列诗歌的节奏创新,它影响了后来的俄罗斯诗歌发展。具体说来,在一系列诗歌当中,别雷把三音节诗格的变体继续向前推进,其表现是在书写法上对诗行传统建构进行了分解。别雷拆散了习以为常的那种诗行模式,按照语调排列诗行,有时在行首不用大写字母:

Чистая,	纯净得,
словно мир,	如宇宙,
вся лучистая—	通体闪亮的——
золотая заря,	金色朝霞,
мировая душа.	世界心灵。
За тобой бежишь,	追逐着你,
Весь	浑身
горя,	热血沸腾,

*. 希通是古希腊时期的男女贴身内衣,也泛指宽松的衣服。——译者注

как на пир,	好似向那盛宴,
как на пир	好似向那盛宴
спеша.	急急驰骋。

稍后这种技巧由马雅可夫斯基采用并发展为音强体诗。(众所周知,马雅可夫斯基读过别雷的作品后,"忌妒"上了他的诗歌《在山上》(1903),而且他预见到了象征主义之后的富有表现力的修辞手法,于是打算"也写得这么好,但是关于另外的内容")。"竖行式"和稍晚些时候的"梯级式"成为俄语重音诗或者音强诗的书写特征。

接下来别雷的两本诗集——1909 年出版的《灰烬》和《瓮》——对于年轻一代象征主义者的精神发展来说具有典型意义:如同勃洛克在那些年里写的诗歌一样,混沌与秩序、黑暗与光明的对立在这里转变为对俄罗斯命运更为直接的思考,诗中的俄罗斯是以她的主要组成成分和相互关系为象征的——城市和乡村,铁路网("那里发出隆隆声响的/莫不是宇宙混沌的车轮?")和疯狂空间的网。诗集《灰烬》把先前诗集中的金蓝色基调置换为灰白色基调。作者本人在这本诗集的序言中这样描述它的主要情绪:"……整体上是个无物的空间,其中是日渐衰落的俄罗斯中心。资本主义在我们这里还没有把像西方那样的城市中心建立起来,但却已经在把农村公社进行解体;正因为这样,逐渐扩大的、布满杂草和小村子的冲沟所构成的图画乃是宗法制生活方式毁坏和灭亡的活生生的象征。这种灭亡和这种毁坏浪潮般地席卷着村落、庄园,而城市里资本主义文化的呓语正在勃然兴起。诗集的主导动机是一种不由自主的悲观主义,它产生自对当代俄罗斯的看法(空间在压迫,无物性在威胁——生成的是幻景:苦艾,山杨,野蒿,等等)。"(《诗歌集》,544 页)在为一首诗歌(《安宁》,1904—1906,它确定了整本诗集的基调)所做的注释当中,别雷更加尖锐地阐明了它的基本思想,他强调说,诗歌"以'病房'和'死亡'作为韵脚,陷入我的努力和绝望中的'我'在疯人院的病房中死去"[26]。

诗集是献给涅克拉索夫的,这既有它的主题为证,又有它的形式为证:首先在诗集中可以感受到使用各种民歌音调这一诗歌传统,别雷在这方面展现出"有声词语艺术家的无比威力"(皮亚斯特)。这一点的鲜明示例是《在罗斯的欢愉》(1906),这首诗极富表现力地传达出伴随着手势和舞蹈的热情奔放的歌曲语调,大概在相应时期的作品中可以相比的只有卡缅斯基的《全到船头上去》。短句和长句的放慢和加快的速度如下所示:

Д'накачался—	酒也喝够了——
Я.	我。
Д'наплясался	舞也跳够了

Я—　　　　　　我

打断诗行的词语重复：

Дьякон пляшет—

　　—Дьякон，дьякон—

Рясой машет—

　　—Дьякон，дьякон—

助祭在跳舞——

*　　——助祭，助祭——*

教袍在挥舞——

*　　——助祭，助祭——*



这些所构建的不是诗歌的节奏体系（它不能仅仅用来阅读），甚至不是歌曲的节奏体系（只唱出来也嫌不够），而是剽悍的歌舞——豪放不羁的特列帕克舞的节奏体系。再说得远一些，很想在此强调，关于文学的科学暂时还无法以应有的方式评价和阐释别雷的节奏体系与各种音乐声响节奏的关系，以及与舞蹈姿态节奏的关系，虽然大量的回忆录作品多次讲到过别雷动作独特的造型美，而且很乐意地演绎为一则则笑话，比如说 1921 年，别雷在柏林的时候，一喝醉就不停地跳狐步舞（似乎，最令回忆录作家难堪的是当时别雷所钟爱的舞蹈样式）。

选择“民主”主题并不意味着拒绝象征主义。别雷在诗集《灰烬》的序言里就已努力地强调这一点，该序言言简意赅地表达了他在那几年里的美学信仰（很快在其 1910 年出版的著作《象征主义》中得以展开阐述）：“是的，珍珠般的朝霞、下等酒馆、资产阶级的雅间，超凡脱俗的高空、无产阶级的苦难——所有这些都是艺术创作的对象。珍珠般的朝霞并不高于下等的酒馆，因为两者经过艺术写照都是某种现实的象征：幻想，日常生活，倾向性，哲学思考在艺术创作中都预先取决于艺术家的真实态度……把艺术感受（这一感受的对象无关紧要）和内心里义务的驱使独具一格地结合在一起就决定了艺术家的道路，把他塑造成象征主义者……现在，当自由和义务、艺术和生活、祈祷和亵渎、象征主义和现实主义、朝霞和酒馆的概念混乱不清的时候，我认为有必要说这些简单的话，说明我对艺术的要求，我对艺术家的期待，以及我怎样理解象征主义。”（《诗歌集》，543—544 页）有了这样一篇序言，诗集《灰烬》就成了别雷通往构建新型象征主义道路上的里程碑，这种新型的象征主义不仅允许、而且要求自由地囊括文化和亚文化的极端，高雅的一端和低俗的抑或

"鄙俗的"一端，这与文化掌权阶层的那种标准化地进行选择(即支持它所中意的现象并且奉为经典，排斥其他不太中意或者不中意的现象)的倾向正相反。与这一"反标准化"("标准化是事后的行为"——别雷在后来的《象征主义》一书中确信地说)完全相符，《灰烬》里的诗呈现给读者的是诸多"作者的"声音－面具的混合体：他们中间有朝圣者，有"田野预言家"，还有苦役犯、自杀者、绞刑犯、赌徒、"孤苦伶仃的孤儿"、商人、电报员等苦命人(有专章来描写他们)；有一些诗是以女性甚至死人的名义来写的，比如《无赖小曲》(1906)：

从前曾有个我和他：
参加葬礼成了知己。

那骷髅多年把我看
无论是酷暑或严寒。

他骨骼健壮心单纯——
我们俩散步绕着坟。

他时常爱把玩笑开
说起葬礼有多愉快——

棺材一个个往外抬，
牧师随棺材走出来：

冒烟的鼻子像香炉。
运棺材的是胖车夫。

"与圣像同眠请安息！"
棺材板把我们来压挤。

从前曾有个我和他，
吱嘎——吱嘎——吱嘎——嗒——

以这种对别雷来说十分典型的方式塑造出来的还有另外一些假面，他们精巧奇异地与对如下一些形象的联想构成感染错合：一会儿是圣愚、一会儿是侍从丑角、一会儿是喜

剧丑角、一会儿又是把自己当做基督的疯人院的病人(《早晨》,1907)。从我们今天诗歌中的语言探索和反标准化倾向来远观当时,有一个事实引人注意,即这些如此多样化的"形象",别雷是以使用"公众场合"的语言为基础建立起来的,如同集体语言活动产品:这类诗歌毫无阻碍地把相差甚远的各阶层语言吸收进自己的语义圈,包括文学语言、活生生的城市语言和乡村语言、多种多样的民间口头语言。别雷把诗集献给涅克拉索夫,便指出了这一传统的作用,不过,如果仔细考量《灰烬》中对涅克拉索夫诗歌的明显的或者潜在的引用,不难发现它们是在对他的尤为著名的文本(《货郎》、《菜园主》)进行演绎,那些文本常被收入文选或者已经流入了亚文化。从这个意义上说,《灰烬》中的涅克拉索夫"引语"延续了传统,重弹流浪艺人的旧调,这些旧调曾经吸引了涅克拉索夫本人(比照他对莱蒙托夫的"高加索摇篮曲"的重复),也曾令米纳耶夫着迷,为俄罗斯诗歌发展的新趋向铺设着道路,一直延伸到普利果夫的文本。与此同时,这些"引语"与一系列把"大众形式"灵活地导入"高雅诗歌"的情况交相辉映,比如茨冈浪漫曲、狱中的口头创作。有时候对狱中口头创作的联想与其说是得自于词汇的选择,不如说是得自于以容易识别的节拍型组织的节奏结构(比照1906—1908写就的《苦役犯》的第一行"跑了。甩开了押送队"和小说《银鸽》中引用的歌曲《沿着后贝加尔湖的荒原》,以及在《灰烬》的很多诗歌中不难发现的四句头、特列帕克舞曲、卡玛琳斯卡娅的节奏)。因此,《灰烬》的诗学特征极为鲜明地表达了别雷大规模地摧毁经典结构的目标,这同他因反对文化的基本组织原则的作用而摧毁经典化机制本身一样。对这一点的理论表述体现在几乎同一时期的文章《文化问题》(1909)中,它是《象征主义》一书的开篇。

诗集《瓮》和《灰烬》有着内在关联,因为其中收入了同一时期所写的诗,但是在体裁上和风格上又有着新的探索:其核心是试图创立一种哲理抒情诗,使其符合更新后的(这种更新在于混合了杰尔查文时代的风格并且经过了勃留索夫的加工)普希金、巴拉丁斯基、丘特切夫传统。不过这个万花筒式的"遗产"堆的基础是素质,对此我斗胆说一句,上述提及的前辈中的任何一位都不曾拥有这种素质,即:对最新哲学问题的专业化的了解。要知道,众所周知并且本文也已述及了别雷自中学时代起就认真钻研过哲学著作(尤其是德国的)。这还不够,数学物理系毕业后,别雷在1904年考入了母校莫斯科大学的历史语文系,在那儿主修哲学和逻辑学方面的课程:特鲁别茨科伊的关于柏拉图的讨论课,洛帕廷的关于莱布尼茨的单子论的讨论课,此外还有尼基茨基的古希腊语言讨论课,勃兰特的斯拉夫哲学课。的确,这些课并没有持续上下去:1906年秋,别雷递交了退学请求,因为他要远赴国外。

慕尼黑和巴黎(1906)之行,使别雷先后与魏德金德、普日贝谢夫斯基(在慕尼黑)、饶列斯(在巴黎)等人结识了。第一次大型的国外旅行把别雷吸引到了国际文艺小组和沙龙的活动中(包括一些"秘密的"活动),然而他并未停止系统地学习哲学,非但如此,快到

1909 年时他以“象征主义的现象学”为基础构建了独立的文化哲学。关于这一点下文再述。这里有必要指出的是，这个“象征主义的现象学”的主要论辩对象是俄国新康德主义者的方法论，用维·伊万诺夫的话说，这些新康德主义者是“穿着翻过面又重新剪裁了的老康德的裘皮大衣的一群跟班”。别雷赞同维·伊万诺夫的观点，那是在 1923 年他为自己再版的诗集所写的序言中谈到《瓮》时告诉读者的：“作者围绕着一个主题把这一部分诗歌联结起来；这个主题就是——哲学；1904—1908 年间作者花费大量时间研读哲学，在这个过程中作者越来越意识到重新评价新康德主义文献带来的毁灭性后果；柯亨、那托尔卜、拉斯克的哲学因其把人的内在品质分裂为冷酷无情和可感可觉而影响着世界观；冷酷无情的可感可觉——这就是进行哲学思考的认识论学家得出的结论……”（《诗歌集》，556 页）他在回忆录《两次革命之间》中这样回忆这一期间的感受：“我从来没有像 1908—1909 年之交这样衰老过；就像下象棋一样，抽象概念的交织游戏占据着我；我埋头于分析康德的经院哲学，对其不抱信心，但还是受其毒害；我像参加象棋循环赛般去上哲学课堂讨论，上完却怀有讽刺地写作……”正是这种情绪反映在了《瓮》的诗歌当中。大概没有一位别雷的前辈能像他这样毫不费力地把哲学范畴和日常生活中的动作配合在一起，从而营造出一种强烈的喜剧性气氛，在《哲学的忧郁》一章中的诗歌就有成功的范例：



> 对那怯生生提出的致命的问题
> 这位哲学家正在作答，
> 轻轻地搔着苍白的鼻子，
> 说真理啊，真相啊……那都是方法。

或者：

> “……生命，——他小声说，停步
> 在一片发绿的坟墓空档处，——
> 是许多超验的前提
> 形而上学的联系……”
>
> （《我的朋友》，1908）

诗集的宏观结构是模仿环形结构，更确切地说是模仿螺旋形结构，因为诗集是以一系列献词作为开篇和结束。然而如果说开篇致勃留索夫的献词强调了失望和与过去告别的主题，这一主题将以变体形式重复“心灵的冬天”、夜和悲痛的情绪（《哀怨》）来联结中心部分的章节，那么尾声的致列夫·托尔斯泰、索洛维约夫和梅特纳的献词就是诉诸于由记忆

的恢复力量带来的希望:

> *不要悲伤:正在复活着*
> *那将由记忆封存的一切*
>
> (《致梅特纳〈书信〉》,1909)

也是在1909年,别雷发表了他的第一部长篇小说《银鸽》。他在其中尝试着回应在俄罗斯历来具有现实意义的人民和知识分子问题,给出自己的象征主义历史哲学的阐释。俄罗斯在这里像在别雷的其他许多作品中一样,被视为东方和西方能量对峙的场:人民身上那种亚洲的——欧亚大陆的自发力和以贵族庄园为载体的西方的文明化因素相敌对。别雷不久前还指望过的民间本能的神秘主义的复兴力量,如小说中所示,在这里转变成为魔鬼跳神活动的致命的深渊——在这一点上别雷与梅列日科夫斯基的观点相同。贵族庄园同样也不能成为救赎的保证,因为它的所有文化标志物已经变成了一幅无生命的图景。生活因其呈现出各种极端世界彼此对立的局面而正在产生威胁,这一思想从象征着这些世界的小说人物名字上就已经突显出来:乡村教派"鸽子派"头目、木工库杰亚罗夫的名字,系源自民间传说的土匪名字;男爵名字托德拉巴-戈拉别的德式发音与死亡和坟墓产生着关联。



当然,小说中有一个同样具有德国姓氏的人物——施密特,这个姓氏乃是别雷在精神科学的秘密遗产领域的个人探索的含蓄体现。别雷运用通过人物的图书收藏来呈示人物的古老传统,让施密特去阅读那些他自己感兴趣的专题论文,后来在《象征主义》一书中又援引它们来作附注:占卜,托勒密《戏剧论丛》的星相学阐释,(亚历山大的)克雷芒的《Stromata》,哈默的拉丁语专题论文,其中有《Baphometis Revelata》、《Sep'her》,选自《各民族的神父》、巴拉赛尔苏斯的《Archidoxis magica》、基尔赫尔的《De arte magnetica》等的摘抄。但是施密特的知识并不能帮助他解救朋友于危难之中。他的世界,正如在小说中不止一次所强调的——与世隔绝——他暂时的栖居地是一个荒僻的小岛别墅(见《在小岛上》一章)。所有这些细节都能证明,别雷在《银鸽》中已经提出必须从出世的研究转为入世的问题,它很快会转变成建功和献身的问题,尽管他意识到解决办法的妥协性,但这件事使他认同了施泰纳的见解。

小说的中心人物以达尔雅尔斯基命名,是作为知识分子问题的化身呈现出来的,他急欲走出首都和庄园的封闭世界。然而当他投身于民间自发的宗派活动以后,他的"到民间去"的尝试却以悲剧告终,其原因从各方面来看可归结为所描述的世界中各种相互对立的极端的致命的非理性。至少主人公的名字所引起的联想令人产生这种观点。那是一个标签

式的名字("达尔雅尔斯基——我的主人公的名字难道不值得注意吗?"[27]),它包含几层意思。首要的一层是,它暗示着那条幽深狭窄的通路,大胆的人们纷纷在那里死去,他们是非理性地受到双重感情的女性形象(如莱蒙托夫那部非常著名的抒情叙事诗《塔玛拉》所描写的)吸引。可以确信地这样说,在《银鸽》里第一次鲜明地突出了对女性形象的讽刺性的、催人清醒的塑造模式,这一模式对于成熟期的别雷的大多数作品来说十分典型。该怎样理解这一点呢?众所周知,俄罗斯象征主义者,尤其是年轻一代,热衷于追随索洛维约夫的索菲娅学说——该学说提出索菲亚即"神的物质化身"的概念。象征主义者在这一概念中找到了作为他们的美学支撑的观点,即诗人是天上世界和人间世界之间的媒介;作为"神的物质化身",索菲亚可以被理解为克服超验化和极度的内在化之间分裂的那种能量的载体。但是如果在勃洛克的创作中索菲亚信念是以"美妇人"的各种形象来体现的,她们乃是存在的最高价值,在本体论上定了型且只有极少情况下(陌生女郎)被相对化,那么在别雷那里——相应于他的创作的总的诺斯替教方向——自在之物在现象世界中仅仅能够以怪相化的象征物来现身,与此相应,作为神的物质化身的"永恒女性"信念,同样是以分裂了又降级了的形式呈现出来。的确,在《交响曲》中,他还能够找到完整的人物形象表达方式,只不过那些形象被浪漫主义化了,因而强调了他们不可能体现在现实世界中,这在对他们的命名上就显而易见,如"童话"、"女王"等等。正是从《银鸽》开始,别雷主要通过把女性因素两极化来传达其在现实世界无法完整体现的特性(这其实完全符合诺斯替教的思想):无论是屠格涅夫笔下的小姐的后裔卡嘉(这个夸张了的阿佛洛狄忒-乌拉尼亚*1或者索洛古勃的杜尔西尼娅),还是宗派信徒的圣母玛特廖娜(阿佛洛狄忒-潘德摩斯*2或者索洛古勃的阿尔敦萨),都恰恰由于自己的不完整性,由于是女性因素的片面呈现,而无法拯救达尔雅尔斯基使其免于在黑暗的强盗——库杰亚罗夫式的社会自发势力中死亡。

别雷在《银鸽》中向浪漫主义的情节性回归,但也并不排斥《交响曲》中的那种主导动机技巧,只不过这一技巧走向了篇章深处。《银鸽》中更为突显的是另外一点,即以模仿民间故事的形式来叙述,就是说,以深入了解民间语言特性的讲故事人的口吻来戏说。当然,20世纪初俄罗斯文学中的民间故事并不是新鲜事物。这一手法的19世纪大师有列斯科夫、陀思妥耶夫斯基(中篇小说)和早期的果戈理,别雷就是首先继承了果戈理的传统。但是在别雷那里起决定作用的手法是十分鲜明的风格游戏,以及自如地使用荒诞、反逻辑,它们由冲突而构成,反映出被描述的世界的极端异源性,其中首要的一方面就是文化和亚文化的对峙。模仿手法在这里浮出了表层并且得到了最大限度的开发。

《银鸽》曾被作为三部曲《东方和西方》的第一部。三部曲的第二部是与《银鸽》所反映的

*1. 阿佛洛狄忒-乌拉尼亚,都是爱神和美神。——译者注

*2. 潘德摩斯是阿佛洛狄忒的肉欲别称。——译者注

问题相对具有较少关联的作品——长篇小说《彼得堡》。别雷从1911年秋开始这部长篇的写作，但主要是在1912—1913年进行的，1913—1914年在《美人鸟》分三次发表，1916年也出版过(1922年出版了另一个版本，经过大量删改，不过保留了最初的大结构：八章，开场白和尾声)。对最初构思的改动和改动后的推展是以一系列在写作之前发生的事件为前提的。其中最主要的有：

1. 1909—1910年初未能实现的构想：作为彼得堡中心的领袖，与明茨洛娃和维·伊万诺夫一起创建真正的玫瑰十字会，以复兴斯科沃罗达和诺维科夫的传统，并促进新的精神科学的形成；

2. 与未来的妻子阿霞·屠格涅娃一起，经过意大利(威尼斯，罗马，巴勒莫)和突尼斯到埃及的朝圣之旅，其主要目的很显然：去领受索洛维约夫在长诗《三次相会》中所反映的那种经历，并且登上金字塔，这在许多神秘主义传统里意味着献身的阶梯。别雷参观了金字塔，大斯芬克斯，1911年3月16—18日登上了金字塔，他把这一事件视为另一种生活的开端，并称其为“金字塔症”。

3. 到访科隆(与阿霞·屠格涅娃一起)，听施泰纳的讲座，以及1912年5月7日那次导致别雷迈入人智学领域的与施泰纳本人的会面。这一切实际上都是必然的，尽管它们是对这些探索和对深入研究精神科学传统的尝试的一种半妥协的总结：别雷在那段时期以前就这一并不简单的问题已经形成了自己的观点体系，但是该问题的复杂性和与之相联系的诸多难题的实质本身还是要求寻找“同路人”，寻找志同道合的同事。因此别雷认为接受人智学是必须的，他确信，他离真理已经不远，施泰纳的事业是一种特殊的长老的事业，即把先前的秘密(被隐藏的)知识送入人世，这种入世行为是新时代的精神和任务所决定的。但是因为别雷掌控着自己的精神科学观念体系，他尽管直至生命的最后日子依然身处在施泰纳信徒和人智学信徒之中，却经常在观点上与同僚相去甚远，与“人智学的大娘们”分歧尤甚，因此在圈子里时常被认为“很差的人智学家”。

别雷将自己独特的献身之路实质观和“精神革命”观体现在长篇小说《彼得堡》中，开辟了献身之路小说题材。从这个意义上说，他继续实现着其他一些作家尚未完成的意图，一方面是诺瓦利斯的，他的《亨利希·封·奥弗特丁根》的构思与歌德的具有教育意义的长篇小说《威廉·迈斯特》截然相反，另一方面是陀思妥耶夫斯基的，反映在他的《卡拉玛佐夫兄弟》末一章的提纲中。巴赫金在他关于别雷的讲座中指出了陀思妥耶夫斯基和别雷在题材上的这一相似之处。

长篇小说《彼得堡》的写作风格，按照多尔戈帕洛夫的话说，“暂时既缺少一个必要的概念，也没有术语”来分析它。最为复杂的是创作的多级性、多层性，每一个人物，每一件事物都伸出长长的影子通向无限的象征意义。这些意义相互间存在着等级关联，与它们身上所反映的存在的等级、层次相呼应。比如说，小说故事发生地和作品的“主角”——彼得堡，

它是俄罗斯帝国的首都，并因为这一身份而成为俄罗斯历史的枢纽，东方和西方的交汇点。但是东方和西方的问题比俄罗斯历史更宽泛，它是世界历史进程的矛盾性的直观表现。这个世界历史进程即宇宙力量在地球历史表面的投影。这么说来，彼得堡就是宇宙力量碰触的“数学的点”。然而“数学的点”这一概念还指明了另外一些特征，特别是空间参数的缺乏。就是说，如果彼得堡是“数学的点”，它就不具有“现实的”空间特征，也就是说，它的空间是虚构的。但是如果它的空间是虚构的，那么连同住在这个城市里的居民也……等等，等等。然而“大脑的游戏”可以在其他方向展开。别雷信奉神智学说的玫瑰十字会版本，他认为人生存于许多世界的交叉点上，在人身上反映着多种图景：生理的，心理的，精神的，心灵的，星相的（通过它实现着人与“宇宙空间”的联系）等等。不言而喻，这一概念影响到小说的形象建构，在其中可以看出相应的观察角度和描述层次的多样性。有鉴于此，我们试着首先把最常被分析的方面摘出来，即社会历史方面。

小说故事发生在 1905 年 10 月的九天中，在这九天里放映着世界历史的过去和未来。在把人们变成影子的光怪陆离的彼得堡，有三股势力碰撞在一起，它们争夺着俄罗斯未来命运的掌控权。这三股势力之一是由参议员阿波罗·阿波罗诺维奇·阿勃列乌霍夫代表的，他的形象基于几何和官僚主题的荒诞的结合。他在空间上的固有标志物是直线形的涅瓦大街（政权所在地彼得堡的中心，彼得堡由许多条直线和站在它们的交汇点的警察构成），四轮轿式马车的黑色立方体，还有机关办公室的数学的点——从那里参议员向全国发送通令，用旋风般的纸片和印刷的编号文件散布出去。同索洛古勃的作品一样，在别雷对主人公的描述当中起重要作用的是对似曾相识的画面的联想：参议员的家庭生活重复着卡列宁一家的经历，但是别雷笔下的安娜·彼得洛夫娜只是以讽刺性模拟手法再现了安娜·阿尔卡季耶夫娜的命运，大概就像卡列宁的鼓胀着的耳朵变成了参议员阿勃列乌霍夫那如同蝙蝠翅膀般的耳朵那样。参议员的名字也有着讽刺性模拟的特征：但愿由他来射箭，但愿由他来转动风火轮，但是他的箭谁也吓不倒（它们连普宾斯克都到达不了），国家车轮在俄罗斯的道路上摇摇晃晃，阿波罗·阿波罗诺维奇也已经不是阿波罗神，而是无力的、昏聩的小老头；他所代表的国家官僚主义体制的冷酷的理性主义权力是木偶般的、虚幻的权力。

小说以同样的方式揭开了敌对势力——恐怖政党的内在空洞性和虚幻性。这一主题是以杜德金这位“留着小胡子的陌生人”的形象开始出现的，他以前是平民知识分子大学生，“革命的运动员”。杜德金的空间标志物是混乱的瓦西列夫斯基岛，黑色的楼梯，爬着潮虫和蟑螂的拉斯科尔尼科夫式的阁楼。杜德金的生活由一连串的怪事构成。他是以“不可捉摸者”这个可怕绰号而为俄罗斯、俄罗斯的革命青年所熟知的，他是政党精神的化身（他说：“政党——在我的体内”），但是越来越清楚的是，不可捉摸者被一个最愚蠢的形象捉住了：他的一切行为都被奸细利潘琴科左右着，被后者打着党的纪律这个旗号像控制傀儡一

样地控制着。杜德金以为自己是为社会而活，但是却丧失了与社会的最基本的接触，他唯一的圈子是“一会儿蒙古人，一会儿闪米特人”的幻影、扫院子的警察密探莫尔若夫和蟑螂(我们会回想起那只掉到沾满蝇食的杯子里的蟑螂——出自列比亚特金*1上尉的诗)。可怕的不可捉摸者不过只是杜德金而已—— 一支普普通通的木笛*2，其实就连杜德金也不存在：他是个倒霉鬼，是用来实现不可捉摸者功能的牺牲品。当杜德金意欲将尼古拉·阿勃列乌霍夫从奸细利潘琴科布下的网中拯救出来，以这种方式来做唯一的一次具有相应的个体道德标准的人(个体)的时候，他却发现，他不属于自己，他无法表现一个有伦理道德的人的自由意志，因为他也被阴谋之网缠绕着，给他的选择是：要么被诽谤成对党有罪含冤而死，要么牺牲尼古拉·阿勃列乌霍夫而放弃对自己的尊重。但是杜德金身上却发生了第三种情况：他疯了，杀死了利潘琴科。在杀人场面之前还描绘了一个幻觉——青铜客人现身，他令人联想起普希金的青铜骑士和石客主题。这里显示出在杜德金身上并非仅仅存在陀思妥耶夫斯基笔下的虚无主义者这条线的延续：青铜骑士以大量的彼得形象散布在小说中，从而引入杜德金－叶甫盖尼主题(在《客人》一章我们会看到亚历山大·伊万内奇·杜德金被直接等同于叶甫盖尼)；这样，源自于陀思妥耶夫斯基《群魔》的个体的人和政党之间的矛盾，与小人物和国家之间的矛盾(普希金的《青铜骑士》)结合在一起。杜德金逐渐被揭示为并非一股而是两股极权势力的牺牲品，这两股势力一是国家，一是政党，它们在国家机制的发展和分化过程中逐渐壮大。这两股令人丧失自我的独裁势力的内在关联，别雷用奸细莫尔科文的形象突出出来，因为他既与利潘琴科有交往，又和阿勃列乌霍夫有联系。莫尔科文对尼古拉·阿勃列乌霍夫说话时有两种身份：作为政党的代表，要求尼古拉杀害当参议员的父亲；作为秘密警察的官吏，随时能够因为尼古拉与恐怖分子有染而逮捕他。因此，表面上相互敌对的国家和政党两股势力联合威胁着作为个体的人：尼古拉·阿勃列乌霍夫。

别雷在刻画大学生知识分子尼古拉·阿勃列乌霍夫的形象时添加了许多自传色彩(甚至包括爱上朋友的妻子，那是对他自己与布洛克－门捷列娃之间的情感波折的夸张表现)，并且试图以他的命运来概括具有人道思想而又被迫脚踏两只船的知识分子命运。尼古拉·阿勃列乌霍夫是参议员的儿子，天生牵连着权力。但是他厌恶父亲，尽管随着时间的推移逐渐对其心生怜悯。尼古拉的行为表现出心理上的俄狄浦斯情结(它几乎在别雷的所有小说里都起着重要作用)，同时他的行为也暗示出其他层面的含义：潜在的弑父情结，按照别雷的看法，是知识分子对待产生它的秩序的态度之一，它同时也是文化周期更迭机制的一部分。

---

*1. 陀思妥耶夫斯基小说《群魔》中的人物。——译者注

*2. 杜德金与木笛在俄文里是同根词，此处意为受摆布的工具、传声筒。——译者注

小说情节的推动力是尼古拉轻率地许诺杀害父亲。围绕着这一许诺展开的波折，还有小说故事的大部分时间是定时炸弹启动到爆炸的二十四小时这个事实，营造出侦探小说的气氛；在这方面别雷也是继承了陀思妥耶夫斯基传统，后者曾把社会哲学问题和侦探小说情节结合起来。但是别雷的特别之处在于，侦探小说的所有典型细节和情景在他笔下都具有极强的讽刺性模拟特征。预谋杀害参议员的武器——定时炸弹——是装沙丁鱼的罐头盒（"有可怕容物的沙丁鱼罐头盒"），它在小说里的第一次亮相，是在"留着小胡子的陌生人"的简朴的农民小包裹里，这呈现出与彼得堡的结构的极具讽刺性的类似——彼得堡的中心是涅瓦大街这个夹鱼子的三明治（比喻，以此定型出作为一颗鱼卵的人的讽刺形象，而"这颗鱼卵既是世界，又是消费品"[28]），沿着它的周边是金属的"烟囱林立的工厂圈"，圈外延伸着无垠的农民宗派主义的俄罗斯。炸弹爆炸一场（在第8章末尾）被描述得异常喜剧化：不言而喻，径自启动的"有可怕容物的沙丁鱼罐头盒"谁也没能炸死，仅仅把老参议员驱赶到了"无可比拟的地方"，把一个冠着最高名字阿波罗（雷神！）的人变成了号啕大哭的孩童。但是这种方式却为他的改变开辟了道路。利潘琴科被杀死了（在第7章末尾），但是对杀人经过的描述十分荒诞：我们只消回想一下利潘琴科的尸体与铺上洋姜的圣诞节小猪的对照，还有没有提及名字的杀人凶手杜德金的身体与同样没有叫出名字但却很容易识别出来的彼得的对照——彼得摆着模仿法尔科内的雕塑*的姿势，那是彼得堡的象征。同时，文中写到的杜德金面色苍白，令人将其与《青铜骑士》中可怜的叶甫盖尼联系起来，叶甫盖尼也曾不自觉地模仿法尔科内的彼得的姿势，而蟑螂在杜德金脸上爬过的斑点，以及杀人凶器——在他伸直的手中的剪刀，指出了别雷小说的另一个参照范本——陀思妥耶夫斯基的《群魔》。这样，潜在的悲剧被以荒诞喜剧的方式传达出来，争夺俄罗斯掌控权的三股势力上演的"三重奏"（如小说中所写）演变成了一出滑稽草台戏。而这场木偶戏的"观众"是谁呢？

他是以斯捷普卡这个形象来代表的，他是到彼得堡来赚钱的农民、宗派主义者，他预言需要建造一艘诺亚方舟。别雷重又像在《银鸽》里那样诉诸于农民宗派主义者的形象，这不是偶然的。别雷与他的许多同时代人都看到了，在像欧洲一样没有经历过宗教战争的俄罗斯，宗派或许可以为改革提供可能，因为他们曾经充当民间自发敌对态度的表达者，对抗一切独裁政权、无论是教会政权，还是国家政权。宗派敌对态度的自发性、深刻性，它与知识分子之间、与片面的启蒙影响之间的游离关系，在这里显得格外有分量：通过语音传达的斯捷普卡的话语，反映出他丝毫没有文化意识（他唯一的文化来源是福音书）；但是与此同时斯捷普卡却具有启示录式的预言本领，这些预言是与作者自己的期待（在"抒情插叙"中有所表述）相符合的，即未来世界将发生震荡、剧变，并且很可能以灾难性的悲剧告

* 指青铜骑士像。——译者注

终。这样,斯捷普卡的直觉意识显得更为真实,但是他也没有带来任何希望。然而小说的尾声坚定地指出了走出彼得堡的酷热(黑洞)、走出彼得堡的圆顶那可恶的横8字形代表的无限性是可能的。这一可能的出路是由尼古拉·阿勃列乌霍夫去埃及旅行来象征的,它代表着献身之路的起点:在埃及尼古拉经历了外部视觉向内部视觉的转换("他看不见柏柏尔人;他看见……阿波罗·阿波罗诺维奇……","……他开始戴蓝色的眼镜"[29],这样就体现出俄狄浦斯刺瞎自己双目的那种小人物变英雄的情节),他开始研究古代书面文化遗产——教人相信生命永恒的圣书《死者之书》。这种对古埃及文化的诉求与结局中那几乎托尔斯泰式的英雄平民化完全呼应,从钻研康德学说转向阅读生活的导师斯科沃罗达的作品,这一转变意味着向"精神革命"的最初源头回归。与此同时,它还意味着通向解决由来已久的俄罗斯问题和小说主要冲突的途径,该冲突的双方即混淆到无法区分却敌对性不减的东方和西方两大势力。小说的结论是:无论东方还是西方都不可取。可取的是向共同的祖先回归,因为诉诸于古埃及在秘密的传统里被视为向整个地球的精神发祥地渗透,向东方和西方文化的共同源头渗透。主人公的特有兴趣——研究《死者之书》——暗示着玫瑰十字会的以古埃及神秘宗教仪式为指向的成年仪式的起点,暗示着这个文本是一些支柱概念的基础(与定位于印度的神智学和把重心转移到基督学的外围人智学不同)。这样,结尾前对小说主人公在斯芬克斯面前和大金字塔脚下的描写,就象征着那是通往献身攀登的起点的出口,这与玫瑰十字会标志学完全相符——别雷还曾将其借用到他的理论文章(见《意义标志学》,1909)中。精神爆炸的那一瞬间(《可怕的审判》、《狄奥尼索斯》和《启示录》这几节)为献身攀登做了充分的准备,那一瞬间撕下了主人公的红色化妆舞会用服装,在他面前打开了一片别样的精神空间。比如蒙受恩赐走进了别样精神空间的参议员之子与恐怖分子杜德金这个可怜的由青铜骑士之光放射出来的黑色魔法力量的牺牲品相对照。比如"投身于金字塔"的尼古拉·阿波罗诺维奇与自己的父亲相对照,后者只是通过夜间的、无意识的意识才想到金字塔,而白天的意识在寻找着立方体里的保护:上了漆的四轮轿式马车、住宅、机关、"无可比拟的地方"……凭借着小说中主要的几何象征物,可以说,小说文本的全部语义是在两个主要形象之间拉伸着:一个是父亲所喜欢的立方体形象,共济会认为它象征着完善;另一个是金字塔形象,它是玫瑰十字会所说的献身之路的象征,儿子最终走向了那里。与此相应,儿子的哲学兴趣引导他从康德走向斯科沃罗达,斯科沃罗达被象征主义者认为是玫瑰十字会会员。这就是别雷最主要的一部小说所刻画的前景。

在对彼得堡的诠释中可以看出两种倾向。一些学者从维·伊万诺夫的诠释出发,认为它是意识的产品,"一次即永远地被稀奇古怪的荒唐事震动了的世界"意识的产品,是一部由一连串的噩梦和幻觉构成的小说。另一些学者,尤其是德罗兹达等人,把注意力集中在了叙述者的特殊作用上,叙述者扮演着作者这个自己语法空间的缔造者的角色,他好像当

着读者的面结构和解构着小说，摇摆着主人公和叙述者之间的距离，以此几乎按照先锋派的方式显示出艺术家的自由。这种故意引人注意地突出出来的叙述人对主人公和事件的掌控，被解释为"大脑的游戏"，它在小说中建造了一段游戏间距——这使别雷不同于索洛古勃等人，后者虽然经常宣扬艺术家的自由，但是对待自己那令人懊丧的素材还是略显压抑。

对现象世界和本质世界（即本体世界和"无耻的偶然性"世界——别雷在描写奸细莫尔科文的脸和痰的时候戏用的"术语"）的清晰而有价值的拆分是通过在《交响曲》时期开发的那个语义结构等级来实现的。虽然在《彼得堡》中，不同于《交响曲》而承继于《银鸽》，长篇小说类散文传统上所必须的情节语用学和人物行为由情景链串连而保存了下来，但这一层面的功能与主题学结构还是存在着关联错位。主题学的语义负载是如此巨大，以至于它的元素跨越语义场界限的运动所占的分量，从文本的整个意义本体的角度来看，显得比人物在情节事件中的命运和他们从一个情景进入另一个情景的过程更加厚重。要知道在情节语用学里，与主人公有关的所有事件都滑稽地或者讽刺性模拟地再现着上一世纪的主要小说情景。"彼得堡时期"的经典俄罗斯文学所赖以生存的重大冲突和矛盾，好像降落到了巨大的滑稽草台戏里，说开场白的人一边强行邀请读者观戏，一边对自己提出问题："我们的俄罗斯帝国是什么？"但是，在情节语用学层面以木偶戏的荒诞情节呈现出来的东西，在主题学结构层面乃是存在的实质现象。比方说，情节语用学层面的荒诞闹剧场景尼古拉·阿勃列乌霍夫和利胡京"单打独斗"一场（第7章），在主题层面是天使长米哈伊尔和魔鬼一对一交锋主题的核心，它的象征意义对于别雷来说是极其重大的，这一点是效法了施泰纳。这一主题在小说中是通过一连串的形象转换对位来形成的，这些形象是：耳朵—翅膀—瘸腿—瘦骨嶙峋的手。这一链条的两端在小说开头以解释阿勃列乌霍夫家族的名字为标志，而在小说结尾是以提到格里高利·斯科沃罗达的名字为标志，斯科沃罗达是哲学对话《天使长米扎伊尔与撒旦关于从善并不难的争论》的作者，正如上文已经提到的，他被象征主义者视为玫瑰十字会会员。主题的开始植根于人物的名字这一点，证明了是从语言的形而上学培育主题的形而上学。而将利胡京通过一连串的中间形象与天使长米哈伊尔相对应这种做法（尤其是通过时不时地说他像那个忧伤的、长长的"白色多米诺"，其身形令我们怀疑是基督，而某个老太婆有一次却叫他米沙），提醒读者去注意"共同参与"这一逻辑，它联系着这个链条上的各个元素。借助这个组织着主题的共同参与的逻辑（普遍的神人告感——如果用累维－布律尔的术语来说），它的世界的所有元素——不管是人和人的组成部分，还是自然界的自然或人创造出来的自然，又或是思维现象或者非理性的现象——建立起连绵不断的相互沟通和转换的场——包罗万象的统一的场和无限变体的场。这就是为什么说，尽管别雷十分倾向于二律背反的思维（比如阿波罗——狄奥尼索斯，基督——敌基督，东方——西方，诸如此类），他的世界也不可能描写为二元对立的世界：在他的世界里，两极间彼此的调解和自由转换同样起着实质性的作用。无怪乎别

雷本人这样写自己："在这个源于音乐的象征主义里，在这个源于赫拉克利特旋风的象征主义里，奠定了我的整个未来的根基。赫拉克利特旋风建造只有运动、永无静止的形式，把教条概念改换成节奏概念，或者说改换成把主题进行变异这个法则和一切可能的变体论。"[30] 这样，别雷为《彼得堡》找到的语义结构等级，使得通过情节语用学的间断性和主题学的连续性之间的张力，以及一些层面的滑稽草台戏般的偶然性和另一些层面的严肃的本质性之间的张力来组织小说的意义场这种做法成为可能。

上述示例似乎足够令我们作出总结：小说《彼得堡》的每一个形象，每一个物体的、颜色的、声音的细节或者情景——其实，整个小说的情节连同它那按照李凯尔特*的模式颠倒过来的主客体间的相互关系，都投射出无限延伸的多层次的隐喻象征意义的影子。在它们的多样性中必定存在着互相不可抹杀的"严肃的"和喜剧的(荒诞的、讽刺性模拟的、小人物变英雄式的滑稽的)东西。世界呈现出一种残缺不全同时却又完整的体系。正是这种在根本上具有多层次性的对周围事物的理解——这种多层次性与宇宙是一个处于不断变异和变体(理论家别雷酷爱的两个术语)运动中的统一体这一认识相符合，令别雷创造出堪与乔伊斯的《尤利西斯》媲美的独一无二的作品。至少扎米亚京持这种看法，他实际上是第一位提出这种对比的人，而把乔伊斯介绍给俄罗斯读者的利维指出，能与后期的乔伊斯媲美的只有一位俄罗斯作家，那就是别雷。值得注意的是，自称为别雷的学生的帕斯捷尔纳克、皮里尼亚克，还有萨宁科夫，都把乔伊斯归入了别雷的后继者之列(见这些作家签名的别雷祭文[31])。

别雷在《彼得堡》中保留了对装饰性散文的钟爱。正如已经指出的，主导动机的使用起着尤为重要的作用：各主人公的空间标志、颜色标志、物体标志的描写是按照主导动机原则展开的，比如写恐怖分子时一直伴随着黄色(指示着与东方的关联)，阿勃列乌霍夫的主色调是灰色；绿莹莹的发磷光的铜色是青铜骑士的颜色，它暗示着不可思议的事情："红色多米诺"(尼古拉·阿勃列乌霍夫的斗篷)和示威者们戏弄居民的"红色的衣服"一样，是社会革命的象征；附着基督——天使长米哈伊尔主题的"白色多米诺"象征道德重建，如此等等。白色和红色多米诺的对比说明别雷不管怎样是把精神革命和社会革命关联到一起的，因为他确信："厄运的真面目将在人类克服了阶级斗争之后显现……谋求自由的斗争……将在社会平等的新形式里开始。"[32] 如果这些话表明别雷把社会革命作为精神革命的前提，那么在《忆布洛克》中，他又把社会革命的前景放置在了与精神革命休戚相关的状态上："……如果缺乏意识上的精神进步，社会革命（红色多米诺）会演变成反动暴行；其结果是——编上号的大街在社会意识中永远静止不动，而与此同时在个体意识中却生发着狂

*．德国哲学家，新康德主义弗赖堡学派的创始人之一，他抛弃了康德的"自在之物"，把存在归结为人的意识。——译者注

野的激情"。

最后这句话里突出出来的一个形象"编上号的大街静止不动"表明,以这个主导动机(见序言)引入小说语法空间的彼得堡乃是一个特殊的世界,它被红衣化妆舞会笼罩着,是远离精神革命的(彼得堡的居民听不见也认不出"白色多米诺"的声音)。正因为如此,唯一一位被引向"精神革命"的门槛的人物,被带出了彼得堡远赴埃及,而在投身于金字塔之后又回到了广阔无垠的俄罗斯大地。可以合理地认为,叙述本身关于未来灾变的预言预示着俄罗斯的边远之地浮现出来的时刻已经临近,因为它说道:"……隆起处出现的是尼日涅、弗拉基米尔和乌格利奇。彼得堡即将陷落。"这样,别雷关于彼得堡的小说预言了俄罗斯历史上彼得堡时期的终结。20 世纪 20 年代别雷不止一次地回顾自己的彼得堡文本,还拟就了它的第二种写作版本(1922),不仅仅做了删节,还对小说文本进行了独特的改写,先是从象征主义转向先锋派的写法,随后又从小说变为戏剧(《彼得堡/参议员之死》,1924),但是尽管如此别雷还是似乎结束了对彼得堡的坐位的实质的思考,仿佛在以这一行动宣布俄罗斯历史上彼得堡时期的终结。

别雷后期创作中的体裁和题材创新发端于对长诗的探索,其中的第一个尝试是长诗《基督复活》(1918),作者本人称其与布洛克的一部著名长诗有着内在的关联:"长诗几乎是与布洛克的《十二个》在同一时期写就的,它和《十二个》一起遭到了歪曲,作者被指责说差一点加入了共产党。对这个'无稽之谈'作者甚至不能做书面回应(时代条件的限制),但是对他来说十分清楚的是,'山上的布道'在 1918 年一经出现,就会被拿来衡量是'布尔什维克'还是'反布尔什维克'。"灵魂意识的代言人和人智学家不会如此简单地加入政治宣言行列,关于这一点谁也没有想到(大家都忙于随大流),而事实上,长诗的题材是极为隐秘的、个人的感受,它们不取决于国家、政党和天文时间。我所写的东西,爱克哈特修士就曾经历过,那是使徒保罗写过的。当代性只是长诗的外层覆盖物。它的内核没有时间"。的确如此:虽然长诗中有这样一些直接标志着现实感的内容,比如口号"第三国际万岁",但是长诗的意义整体更确切地说是对施泰纳的基督学的回应,这一基督学别雷大部分是在施泰纳的课上听其讲授的。众所周知,施泰纳不止一次地讲到俄罗斯在 20 世纪的特殊使命。别雷长诗里的形象地球—俄罗斯—未婚妻与此相关,和维·伊万诺夫的一系列文章一样,这个形象被改换成了玫瑰花和十字架的统一:

> 那不断生长着的十字架
> 终将结满巨大的玫瑰花!

为进一步理解这个观点,不妨提一提维·伊万诺夫在关于诺瓦利斯的文章中对玫瑰花

和十字架这一象征的一般意义所作的注释，他把这一象征视为对神秘主义意识的早期道路的指示标，这种“神秘主义意识以自由个性的完整的自我肯定为基础，让自由个性在世界心灵的怀抱里生根，而它的枝叶则伸向天空……向往着基督和个体心灵相结合的天空祈祷着基督和地球的结合，以便让人们相信在地球的十字架上绽放出神秘主义的玫瑰花，尽管是在个别的、特定的时刻”[33]。因此，别雷的长诗在构思上有别于布洛克的长诗，后者运用的是另外一些与其不同的主题和词语含义，但是两者的风格相近，因为它们都呈现出以系列化和主题统一化为基础构筑长诗统一体的尝试。

别雷开始关注另外一种类型的长诗——抒情史诗性长诗，是时过三年后写作《初会》的时候(1921)。在这方面我们也能感觉到别雷和布洛克的探索的同步性：跟布洛克的《报复》一样，别雷在《初会》中以普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》为写作原型，但是，与布洛克不同的是，别雷是以戏说的形式，按照自由的、轻松的旧调重谈传统再现这个作品(回想一下米纳耶夫的重复旧作的写法)，或许正是因为如此，别雷才没步布洛克的后尘，完成了自己的构思。同时，这种写法还突出了别雷在20世纪20年代典型的、更加强烈的愿望，即塑造一些传达现在、过去和未来之间的动态关联的形象。

搬用普希金作品的写法持续影响到诗集《星》(1922)。正如赫梅利尼茨卡娅所注意到的，诗集里的许多诗歌重现了普希金诗歌的语调和句法走向，尤其是他的《预言家》一诗。诗集里有一系列诗歌是谐音法的试作(例如诗歌《致阿霞：(a-o)》，《早晨(и-е-а-о-у)》)，还有一些分节尝试，它们以特定方式组织成别雷称之为“词语的布置”的诗节。(例如，他的根据日本短歌体裁进行的“词的环舞形布置”实验和描写，具有很强的表现力，试比较《迎面而来的目光》、《自由奔放的心灵》、《水》、《生命》、《碧空》。)诗歌实验道路上的新台阶是诗集《离别以后》(1922)，正如作者解释的，它的名称表明了茨维塔耶娃诗歌的特殊作用，她的诗集《离别》被别雷看做是俄罗斯诗歌发展史上的重要里程碑：在茨维塔耶娃的这部诗集里，用别雷的话说，显示出了诗歌的全新品质，它被别雷称为(看来是不太成功的命名)旋律主义，首先表现在用特殊的句法和词语的书写布置突出出来的发声强度。别雷提出的术语“旋律”，在这里并不十分成功，因为它需要根据别雷的最新音乐兴趣加以专业性的理解才能明白，别雷在诗集序言中这样写道：“……‘献身之路’的音乐对于我已被狐步舞、波士顿舞和吉米的音乐取代；我认为一个优秀的爵士乐队好于帕西法尔的钟声；我希望将来写一些与狐步舞相当的诗歌。”(《诗歌集》，558)别雷的这个纲领，“……旋律派——这就是当前需要而暂时没有的派别……”(《诗歌集》，546)看来需要根据他对狐步舞做的注释进行一番解说：狐步舞(如同电影——“电影艺术”)对他来说是文化组成发生变化的标志：文化和亚文化的标准形式之间相互关系发生变化的标志，以及欧洲和向往欧洲的文化走出欧洲中心主义的框框的标志。这个观点与荒诞因素的加强相关，荒诞因素既在题材层面，也在节奏层面使用。这方面最为鲜明的例子是目前尚未得到文学界应有评价的诗歌



《小行星“地球”上的小戏台》，它有一句令人震惊的题词：“**朝柏林的小窗不停歇地喊着**

砰——砰

开始了！

和同样令人震惊的结尾：

砰——砰

结束了！

象征主义诗学密码转译成先锋派诗学密码这一过程的延续，是别雷在20世纪20年代对自己先前的诗歌进行的彻底改写，尤其是诗集《碧空中的金子》、《灰烬》、《瓮》中的诗歌。回忆录作家几乎把这一行为视为作者的古怪表现（见皮亚斯特的回忆：关于朋友们有意设立“保护安德列·别雷的作品不受他的残酷虐待协会”），而别雷当时的确曾尽可能最大限度地使他进行修改的文本接近他对诗歌创作任务和诗学的理解。比如，他在1931年给拟于30年代初出版的诗集《时代的召唤》写的序言草稿中解释20世纪20年代的重写时，就以如下方式阐述了他的要求的实质所在：“我力争打破某种诗行、某种诗节的规范，代之以与整体相交织的活生生的、响亮的词语的规范。声音的整体（选音、丰富的内在韵脚）取消了行末韵，代之以整幅的韵律织体；在行与行之间的停顿前敲击出行尾的韵脚是整个织体音韵协调的假象；整个织体的音韵协调是被解放出来的节奏的本质表现；音的质量在于音的推动力——这就是节奏的独特性，音的重读的数量也在于此。

“诗行、诗节的概念将来会被高质量发声的词语构成的语调整体所取代；诗行、诗节，如同咏叹调（指意大利的）一样；谐音整体是瓦格纳式的无休止的旋律，其中主导动机的连体组合代替了封闭的单元（旋律）……

“鉴于如上所述，词语的布置问题首次成了‘问题’。诗行是节奏的整体；它，这么说吧，被两个语调停顿切开；此外，在有韵的诗里它被两个落在韵脚上的重读发音切开；韵脚强调出重音体系……内在韵脚强调出一行诗中间的停顿，直到像行与行之间的停顿那样鲜明。

“同样一个词语组合，因为不同的排列，会呈现出不同的诗行、不同的呼吸；每一种排列都有它自己的语调；在抒情诗中语调就是一切；它就像面目表情、身体姿势；语调、姿势取代了词语的意义……音步规范常常把抒情表现力束上程式化的腰带，就像歌剧演员的手势和姿态……与其衡量音步的多寡（四音步，三音步），与其关心韵脚正确与否……与其努力寻找精巧的韵脚……不如去关心声音整体的布置……

"束着音步腰带的诗行令我想起单向发展的二头肌；这种诗行当中的语调是预先确定好的。在我称之为无休止的旋律模式下的诗行，仅仅服从于节奏的语调整体，而不是，比方说，四音步量程；节奏的整体是抒情诗人的耳朵，把词语分配进诗行就取决于它……

"诗人的任务就是从众多的可能表达中找到应有的表达；并用词语的布置将其体现出来，而不拘泥于音步形式。"(《诗歌集》,563—565)

这就是将先前写好的诗歌文本进行改造的纲领，它展望了俄语诗歌未来十年的发展前景，并且预测到了我们今天的"后现代主义"的某些趋势。

别雷朝着类似方向进行实验的对象还有散文作品，对此他也有着深思熟虑的观点："我对小说《头面像》的散文文本也做了同样的事，因为散文和格律是某种很久以前的宣叙调式谐音悦耳(正题阶段)的两个最后的分裂体，它们在第三阶段(在综合里)应当重新结合，以便显示出新的形式，对于这个新形式我们这些当代人还在诗歌和故事性散文之间的分裂处挣扎，还只是可怜的先驱；由此而仿佛产生了'散文'向曲调方向断裂，仿佛产生了习以为常后成为格律的合规曲调的断裂，以及看起来像散文宣叙调的断裂。"(《诗歌集》,563)

当然，别雷在20世纪20年代至30年代初的散文在题材和体裁结构特征上并不是单一的。可以将它进行微分，首先是根据对于象征主义美学观点来说具有奠基意义的读者参与共同创作这一目标。虽然别雷相应于诺斯替教传统没有显然地把新时代的读者加以区分，但他在苏维埃时期创作的散文还是可以稍嫌公式化地分成三组：

1)回忆录(《忆布洛克》、《两个世纪之交》、《世纪之初》、《两次革命之间》)和为最广泛的读者写的一部分旅行笔记；

2)面向易于领会创新、尤其是美学创新的读者的实验性小说。其中最有影响的是一系列关于莫斯科的故事概要和长篇小说，第一部是在瑞士的多纳赫写的中篇小说《柯吉克·列达耶夫》(1917年写成，1922年发表)，继而是一些长篇小说异文和长篇小说《回到祖国，回归》、《怪人笔记》(史诗《我》的开篇)、《尼古拉·列达耶夫的罪行，受洗的中国人》(史诗《我的一生》的开篇)，均是1922年的作品；《莫斯科怪人》、《危境中的莫斯科》(1926)，《头面像》(1932)；

3)针对题献对象而写的特殊类型的《回忆录》和关于自我意识生成历程的叙述：《拥有自我意识的心灵的生成历程》，《我为什么成了象征主义者和我为什么在自己的各个思想和创作发展阶段都没有停止做一个象征主义者》，《回忆鲁道夫·施泰纳》，部分属于此列的《奥菲拉》(1921)。

值得注意的是，别雷于20世纪20年代在自由哲学协会(他是该协会的创立人之一)以及在人智学协会讲授的大量课程，也按照布拉瓦茨卡娅在上个世纪为神智学协会提出并由施泰纳在人智学协会的结构中保留下来的那个渐进等级发生了分化。然而尽管有种

种区别，这些体裁上和题材上各不相同的作品，且常常是片断的或者片断地进行变异又根据把装饰主义的技巧移植到篇章宏观结构组织层面这一原则联结起来的作品，都这样或那样地呈现出莫斯科问题的余波，其主题不能归结为那个极容易令人想到的莫斯科和彼得堡的对立：莫斯科在别雷的作品里不仅仅表现为特殊的坐位和俄罗斯文化史的中心地，它也是一个独特的精神空间。这在收入小说《柯吉克·列达耶夫》的为莫斯科系列小说所写的《序言》中已经显而易见。

与俄罗斯文学中之前的大多数关于莫斯科的文本（从莱蒙托夫到茨维塔耶娃，后者通过克里姆林宫的教堂把莫斯科赠送给了曼德尔施塔姆）不同，别雷关于莫斯科的散文的中心不是克里姆林这个国家形式俄罗斯的形象，而是阿尔巴特，它是产生能量的焦点，是人口核心地，在那里融合着来自东西方不同种族和社会阶层的人潮。在小说和各种回忆录散文作品里，别雷把这个坐位的所有支撑元素加以象征：林荫道，胡同，环路等等。不过，在这方面别雷并不是绝对独一无二的，因为他效法了阿尔巴特家庭幽默杂志《林荫道和胡同》的出版者构想出来的游戏（1914—1915，编辑出版者有：维·伊万诺夫、别尔嘉耶夫、埃恩、格尔申宗、布尔加科夫、舍斯托夫、茹科夫斯基兄弟、巴尔特鲁沙伊季斯，其中两位被认做图腾——维·伊万诺夫是猫，别尔嘉耶夫是狗）。

别雷作品里的阿尔巴特形象本身是建立在对于象征主义十分典型的时间和永恒的对立关系之上。时间的运动在房子排列出的线条——房子编号中得以物质化，房子编号体现着历史的和自然的演进，具体来说：多洛戈米罗夫市场上干粗活的男人向莫斯科大学教授的转变，是讽刺性地浮现出来的，即他的"居住地"由多洛戈米罗夫关卡向莫霍夫关卡迁移，也就是向克里姆林靠近（小孩柯吉克·列达耶夫把克里姆林的名字和克里姆布留列混淆了）。至于永恒，它是在阿尔巴特的人们围绕他们所在地的圣礼中心的圆圈运动中显示出来的，这个中心即尼古拉·楚多亚夫连内教堂，而这个教堂的圣礼中心则是"圣像"画"乘着石头的尼古拉"："要知道米古拉被描绘成手托着好像把圣饼团在了一起的教堂乘着石头游水，还佩着宝剑，穿着祭披，他这副模样着实令阿尔巴特人发笑"[34]。这幅《乘着石头的尼古拉》（请注意把尼古拉替换成了米古拉这个俗称），构成着阿尔巴特的套娃式世界的中心，它乃是阿尔巴特的真正原型（原生形式，按照维·伊万诺夫翻译的柏拉图的术语，叫做"自古以来的正本"）：如同乘着石头游水的米古拉"手中的"教堂一样，在阿尔巴特中心耸立着尼古拉·楚多亚夫连内教堂，它被阿尔巴特斜胡同、钱币胡同等胡同的一片混乱环绕着，"只是模糊地感觉到——有一片汪洋环绕着，限定了'我们'的区域：阿尔巴特，厨师广场，狗广场，托尔斯泰胡同，诺文胡同，斯莫棱胡同，普列契斯金卡；林荫道上方的小房子；然后又是：阿尔巴特；圆圈聚拢了：阿尔巴特人完成了他们在圆圈里的旅行，在普列契斯金卡林荫道散散步，然后沿西夫采夫沟壑回家，回到阿尔巴特"[35]。米古拉，用别雷的话说是阿尔巴特的庇护圣徒，阿尔巴特人向他发出祈祷（对赫拉斯科夫的圣诗《既然我们的上帝在

锡安是光荣的》):

> 忍耐吧,阿尔巴特人,在艰难的命运中:
> 即便用语言也难以解释,
> 既然我们的阿尔巴特因米古拉显现光荣,——
> 透过饥饿,瘟疫,尖叫和恐惧[36]。

别雷的莫斯科小说是用主导动机来传达这一点的,这样便以一种绝妙的方式避免了直接提及一个背景,即根据教会传统,尼古拉·米尔利基斯基这位用水施惩也救人于水的流浪者的庇护人,被认为是俄罗斯的庇护人,而不仅仅是阿尔巴特的。相应地,别雷主要小说中的主人公都是尼古拉,连阿尔巴特的居民也以尼古拉为父称(包括别雷自己——鲍里斯·尼古拉耶维奇·布加耶夫)。



但是有个特殊的阿尔把特人,他只是像流星一样一下子穿过阿尔巴特,来到自己的哈莫夫尼基*,但他是绝对的尼古拉耶维奇,他的胡子都在随风飘摆,如同乘着石头的米古拉的祭披或者狮子的鬃毛。这是列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰。在阿尔巴特小说《柯吉克·列达耶夫》中他的名字的语义化发展成为主要的象征内核。小说的中心是一个成年仪式:在黄沙圆圈里,就是阿尔巴特狗广场的沙箱里有个叙述主人公——还是兽形(小猫,将来才是尼古拉)但是有个飞翔的名字(列达耶夫)的男女同体的孩子,他第一次遇到狮子这个现象——这"第一个清晰的形象"使他意识到作为感受对象的世界的分化(……列夫是狮子:不是狗,不是猫,不是鸭……[37],后来又使他意识到在现象(狗——森贝拿尔种)和它的名字(列夫)之间的思想振荡。在以列夫为名字的狗的身上看出了狮子之后,与"原始记忆"有关的孩子的意识把阿尔巴特街上的儿童沙箱连同阿尔巴特一起变成了利比亚的沙漠,那是和斯芬克斯之谜相遇的地方,也是在"金字塔脚下的埃及"举行第一次成年仪式的地方。"列夫来了",这声宣告童年的沙箱里出现了森贝拿尔的感叹,在原始记忆的空间里意味着意识考验和觉醒的时刻,因为在埃及的献身神秘宗教仪式中狮子起着十分独特的作用:与他相遇意味着走进大自然的大门。但是在小说的叙述空间(它是以三十三岁的尼古拉·列达耶夫对自我意识生成过程中诸多关键时刻的回忆这种方式建构起来的,自我意识把它的各个层面连结成——"协和一致而成"——一个统一体)里,围绕着名字"列夫"所作的旋转,把尼采的查拉图斯特拉的狮子也卷到联想链上,推出列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰的形象作为它的意义中心,在他的名字里,体验性的遇见时刻等同于对庇护人的记忆(而他的胡子令人想起狮子的鬃毛,还有乘着石头的尼古拉那不合教规地随风飘摆着的祭披)。

---

*、莫斯科地名,现为托尔斯泰故居博物馆所在地。——译者注

正因为如此，尼古拉·列达耶夫与来自沼泽地上的城市的与他同名的人不同，他没有必要去埃及。他的坐位，阿尔巴特的空间，可能是精神的埃及：这片被混乱的海洋围绕着的大地（无论如何）能够受到保护，因此可以成为成年仪式的空间。（把阿尔巴特作为体验成年仪式的空间这个主题后来被布尔加科夫的小说《大师和玛格丽特》继承，但有一个显著的区别，在布尔加科夫那里的体验时刻不是同狮子、而是同魔鬼沃兰德相遇。）

别雷从来不曾是托尔斯泰主义者，但是，根据《彼得堡》的结尾、别雷关于托尔斯泰的文章以及这个形象在他的莫斯科小说中的作用来判断，在别雷有关精神革命的观点体系的基本理论当中，精神科学这个宗旨曾经以托尔斯泰的学说及其个性这一主要价值标来校验，就好像在对质一般。别雷给20世纪20年代的一个讲座命题为：《列夫·托尔斯泰和瑜伽宗》，这很值得注意。

美学和文化学

别雷的哲学美学作品和文学批评作品值得特别的关注。1902年，在《艺术世界》的第11和12期里出现了文章《女歌唱家》和《艺术的形式》，从那时起，别雷定期发表文章、随笔、公开信，并且作讲座和授课，题目既有当时关注的迫切问题，也有最为普遍的艺术问题。别雷赋予杂志活动同样重要的意义，1903年他参与创办杂志《天秤座》，自1909年起，和梅特纳一起筹办"缪萨革忒斯"出版社，随后，在1912年，又筹办该出版社的杂志《劳动和日子》。别雷在杂志上发表的文章有许多都被过分加载了现实意义的辩论，因而过于受到当时关注的问题的牵制，但是大部分文章提出了艺术哲学和文化学的基本问题，而这些问题只有在今天才被意识到是基本的。这首先涉及到收入文集《象征主义》（1910）、《绿草地》（1910）和《小品集》（1911）里的一些文章。这些文集相对很长的一段时间被视为一种复杂化的随笔，如果用什克洛夫斯基对本文作者的话说，在这些随笔里"别雷尽其所能让人们不懂他"。随着奥博亚兹（即诗歌语言研究会）以及随后文艺学中形式主义学派的出现，从别雷的这一系列文章里实际上找出了所有可以为材料美学（如果采用巴赫金的术语）所用的东西，首先是研究声音的原则（如别雷所说的音韵学）、诗人的语汇以及从别雷关于节奏意义的学说中挖掘出来的节奏和格律的具体区别实例，后者尤为特别。这样看来，别雷原来是形式主义的一系列方法论观点的奠基人，附带说明，那就是他的作品常常是被加以批评地排斥，这便是他神情激动地发出类似于"十年来人们在用我本人的另一半来攻击我"这样的感叹的原因，这同样也是他努力去迎合20世纪20年代的形式主义趋势的原因，形式主义既是他写出不太成功的作品（《作为辩证法的节奏和〈青铜骑士〉》，1929）的原因，又是他用材料美学的语言写出较为成功的试作（《果戈理的技巧》，1934）的保证。不管怎么说，别雷在艺术形式领域的研究不仅得到了形式主义的肯定，而且得到了结构主

义的认可(我们回想一下洛特曼为《结构主义诗学讲义》所写的前言)。除此之外,正如不久前凯西蒂所指出的,这些研究经过雅科布森的中介,还成了美国"新批评"的基础。

由于当今对波捷布尼亚哲学的兴趣高涨,别雷的另一部奠基性作品《思想和语言》也被发现,但是遗留在研究视野之外的仍有这样一些作品,比如《亚伦的权杖——论诗中的词》(1917),《当代世界观中的鲁道夫·施泰纳和歌德——答艾米利·梅特纳的〈歌德论〉第一卷》(1917),《无声嗫嚅:声音之诗》(1917 年完成,1922 年发表),这种情况的原因看来首先是别雷在所列举的作品中进行了又一轮的新路探索,这次力求走向"半人半马学",就是说,别雷追随乔丹诺·布鲁诺的范例,试图把自然科学的方法论同隐逸派关于灵魂的科学的诸多方法结合在一起,并以隐喻象征的描述方式对其加以表达。



至于别雷的诠释学,因为它并没有得到清晰的表述,只是以隐喻的方式呈现出来,所以实质上只有维·伊万诺夫注意到它。维·伊万诺夫强调了它的重要意义,把它从奥博亚兹提出的"最新方法论探索"中剥离出来(见维·伊万诺夫的文章《论文艺词语领域的最新理论探索》),拿它与格尔申宗的方法论以及他自己的方法论相提并论——他对自己的方法论一年后在论文《狄奥尼索斯和前狄奥尼索斯》的第 12 章中进行了表述,将它确定为四层次研究的结合:1)"低级诠释学",2)"高级诠释学",3)前神话基础的显现,4)神话的祭祀诠释学。虽然维·伊万诺夫和他的圈子的诠释学的独特实质很长时间没有得到理论上的理解,但是这些独特实质通过研究实践几乎立刻被接受了,并且全面地展示出自己的面貌,尤其在巴赫金的著作《弗朗索瓦·拉伯雷与中世纪和文艺复兴时期的民间文化》中。这样,别雷的诠释学宗旨,尽管没有什么声势(见《亚伦的权杖》),依然影响了俄罗斯文学研究实践——虽然这一影响相当间接——是通过与维·伊万诺夫的诠释学相配合,后来又借助了巴赫金的诠释学才被人重视的。

别雷在文化学方面的遗产情况复杂得多,这方面遗产主要是通过《象征主义》第一章的文章呈现的(不过,当然不只通过这些文章)。这里提出的观点,尽管相当有分量,在俄罗斯文化中也仅仅能够找到间接的反映,还需要得到应有的研究。如果摘出最主要的,应该提到哪些观点呢?

1. 首先是,重新确定了文化概念的理解重点。这个"新"表现在哪里呢? 它在于,与广泛普及的那个定义不同,即不同于把文化称为"社会在物质和精神发展方面的成果总和"[38],别雷把理解文化概念的重点转向了人类共同体在创造物质价值和精神价值方面的活动:"我们在 19 世纪称之为文化的东西,跟文化没有任何关系,那是对人类创造的产品(日常生活形式,思想形式,制品形式)透过它们的某一个特征进行的评论,在这样的评论中文化整体永远只显示出单个侧面的投影。文化不是静止的,而是生成中的,不是处于固定的形式中,而是处于各种形式的创造性的构成过程中。"别雷提出的这个观点乍一看来只是前进了一小步,却包含着在文化组成成分及其相互作用机制的理解上的实质性的重心转移

和原则性的变化。其首要的一点是改变了对于标准的实质和功能的看法：别雷坚持认为“标准是事后之物”，他的立场是根本上的反标准化（在这一点上，乍一看来他与后现代主义的观点相近）。按照别雷的看法，社会，更不用说国家，都不能把标准强加于艺术家：对于标准的概念是在人类共同体与集体和个人的创造物交往的过程中形成的，它的形成——再重申一遍——是事后行为。从这个观点得出的结论不是标准的取消而是标准的转移，还有对价值的全新定义。我们从后一点结论说起。

2.《那么价值在哪里呢？》——别雷自问并且自己回答道："它不在主体里，也不在客体里；它在生活的创造中……活动（理解为创造）在这个世界里建筑着现实的阶梯；我们正是沿着这个阶梯行走着；每一个新的梯级就是价值的象征化……"[39]，"成为价值的只能是创造的能量"[40]。别雷这样描述价值的概念，就一下子既推翻了文艺复兴时期强调作品创作过程的价值性的观点，又推翻了那些虽然存在差异但是都在完成的作品中寻找价值的价值观，那些价值观把完成的作品定义为审美客体、仿制品等等。别雷的论述推翻了这两种观点，他完全依照总的象征主义艺术观把对创作的理解转向了作为共同创作的创作接受过程：就是说，对艺术作品的接受，根据象征主义的观点，不是认知过程（象征主义反对"文学是生活的教科书"这种教育公式），也不是浪漫主义随意提出的那种消极注意过程（比照浪漫主义诗歌的典型开头"我歌唱……"），而是共同创作（比照别雷多次重复的简短表述："创作重于认知"）。从上述内容可以得出结论：按照别雷的观点，创作应理解为能量生成过程，这一过程只有在出现三方统一的情况下才能实现，即创作者、作品和共同创作—接受者，这可以与电能作用相类比，电能只有在打开开关并把它的三相电路连上才会有效，否则就仅止于潜能而已。别雷把重点转移到作为共同创作者的接受者的作用上，不但预示了后现代主义的宗旨，而且与以往完全不同地指向了审美交际的作用，因为他确信作为审美交际基础的（也可以说，作为它的本体论根基的）是超验，更准确地说是超验的标准，这个标准因为超验于我们的世界而能够在我们的世界中以我们称作美的那种形式显示出来。这个观点是别雷提出的区分三种交际形式的基础。

3. 三种交际形式今天习惯称为：1）语用交际，2）审美交际，3）巫术交际。别雷提出这三种交际的区分首先是：用"思想"交际和用"语言"交际的区分——他是从波捷布尼亚关于词语的形象本性学说出发，但是又为了自己理论的需要加以改动后提出的（见：文章《思想和语言》，发表于国际文化哲学杂志《逻各斯》，1910 年第 1 期）。这一区分为曼德尔施塔姆所接受，他基本保留了别雷的"术语"，这一区分也为赫列布尼科夫所接受，但他把矛头转向了在星语和玄妙语之间划界的问题。划界的基础，尽管有种种差别，都是强调语用交际的水平线和审美交际的"金字塔"、"虹"曲线之间的区别，前者追求从一个人类共同体向另一个人类共同体，从一个人到另一个人传达的语义要有单义性，后者则以多义性为前提并把超验的标准囊括进人与人之间的交往，把超验的标准作为价值标、"启明星"，指引人

们"从永恒的观点出发"(原文为拉丁文)看待问题。但是把超验的标准以及向它"攀登"这一因素纳入审美交际，导致许多象征主义者以及赞同象征主义美学原则的哲学家、画家走向了把审美交际和巫术交际等同起来的误区。这方面典型的表现是世纪初的一些剧院理论，它们的目标是把剧院变成教堂，类似斯克里亚宾构想的那种以及其他模式（参见弗洛连斯基的《作为艺术综合的教堂剧》）。但是别雷在文章《剧院和现代戏剧》（1908）中就已经写道（他先声明，自己的反驳不是针对维·伊万诺夫的理论）："……剧院为什么要成为教堂呢？我们这里本来就同时有剧院和教堂。"[41] 作为区分三种交际类型问题的继续，他证明道，审美交际有着特殊的用途，与巫术的用途不同。审美交际的基本用途是唤起人（接受者）身上的创造能量："一切艺术都始于人的精神宣告创作重于认知之处，哪怕是无意识地宣告"[42]——"生活的意义在于创造生活，而不是认识生活。生活就是创作的形式。艺术的用途在于促使人们参加创作活动。这个用途完全不在于叔本华提出的那种静观审美现象。象征主义强调创作的动态性……认为各种流派作为创作活动的结果而存在是正确的，但是却反对这些流派把自己当做规范创作的标准。艺术的静止在象征主义圈子看来是艺术的动态的偶发事件。艺术本身是在精神与形式作致命斗争的时刻预先体验到的战胜厄运的感受。象征主义对创作是生活的永恒动力源的论证，是最为可靠的论证。艺术在这里被确立为为人类的解放而斗争的手段。"[43] 怎样确立的呢？

4. "哪里对创作的号召同时是对创造生活的号召，哪里就是艺术受到鼓舞的地方。"

"理解这个生活的言下之义不能仅止于已经结晶为牢固的社会、科学和哲学形式的表层含义，还要考虑到这些形式的源头——创作。生活就是创作。非但如此：生活是创作的范畴之一。生活应当从属于创作，在生活以急剧的转弯钻进我们的自由的地方，就创造性地重建它。艺术就是熔化生活的开始。它把生活的冰熔化成生活的水。艺术家之所以是艺术家，就因为他彻头彻尾地看透作为创作的生活而不屈从于生活的假象。在他创造偶像（形式）的时候，他用这些看得见的偶像遮掩住自己和我们，以排除掉看不见的偶像——厄运，这厄运用看似铁一般的、实质是虚幻的规则来束缚我们的生活。他把崇拜看得见的、他自己创造的形式与崇拜看不见的幻象相对立。在一切艺术中偶像（形式）是手段。在一切对准许血腥屠杀当祭品的看不见的偶像（厄运）的臣服中，都是把偶像作为目的来屈从。生活的创作废除一切偶像……人们将成为他们自己本身的艺术形式。"[44] 就艺术家来说，这个任务在别雷那里是这样描述的：如果艺术家"……想一直是艺术家，又不停止作为人，他应当成为自己本身的艺术形式。只有这一创作形式还在为我们预示着救赎。未来艺术的道路正在于此"[45]。

上述引自《剧院和现代戏剧》和《未来的艺术》两篇文章的片断说明，别雷在文化学方面的美学理论发展为详细制定的以创作为基础来改造生活的纲领："文化的最终目的是重建人类；在这个最终目的里文化与艺术和道德的最终目的相遇；文化把理论问题转变为实

践问题；它迫使把人类进步的产物视为价值；它把生活本身变成材料，创作从这材料中打造价值。"[46] 别雷的这一结论的理论意思没有受到注意，但是它在布尔加科夫和帕斯捷尔纳克的基本观点和主要小说的宏观结构中完全能够感觉得到。

注释：

1. 别雷，《诗歌和长诗》，列宁格勒，1966 年，诗人文库，大型丛书，411 页（其他出自此书的引文只标注《诗歌集》和页码）。
2. 《忆安德列·别雷》，莫斯科，1993 年，178 页。
3. 拉夫罗夫，《安德列·别雷在 1900 年代：生活和文学活动》，莫斯科，1995 年，25 页。
4. 同上，23 页。
5. 别雷，《作为世界观的象征主义》，莫斯科，1994 年，127 页。
6. 参见：《俄罗斯基督教运动通报》，1990，第 160 期，45 页。
7. 别雷，《两个世纪之交》，莫斯科，1989，380 页。
8. 《艺术世界》，1902，第 12 期，120 页。
9. 别雷，《艺术的形式》，别雷，《作为世界观的象征主义》，93、101、103 页。
10. 同上，100—102 页。
11. 弗洛连斯基，《作为反基督教义的招魂术》，《新路》，1904，第 3 期，150 页。
12. 《勃留索夫文集》，七卷本，莫斯科，1975，第 6 卷，307 页。
13. 《文学思想：文选》，彼得格勒，1922，第 1 辑，81 页。
14. 《语境：文学理论研究》，莫斯科，1991，96 页。
15. 参见：巴赫金，《关于安·别雷、弗·索洛古勃、亚·布洛克、谢·叶赛宁的讲义（米尔基娜记录）》，博恰罗夫撰写前言和评论，博恰罗夫和西拉尔德注解；《对话，狂欢，时空》，维捷布斯克，第 2—3 期，135—174 页。
16. 同上，227 页。
17. 别雷，《交响曲（第二部），戏剧交响曲》，莫斯科，1902，148 页。
18. 别雷，《第三交响曲（回归）》，莫斯科，1905，60、83—84 页。
19. 别雷，《果戈理的技巧》，莫斯科，1996，317 页。尚可比较："……向尼采学习了……节奏"，见：别雷，《头面像》，莫斯科，1989，764 页（引自作者序）。
20. 《文学工作者之家年鉴》，1921，第 1 期。
21. 什克洛夫斯基，《别雷》，《俄罗斯同时代人》，1924，第 2 期，243 页。
22. 皮亚斯特，《会面》，莫斯科，1997，232 页。
23. 《勃留索夫文集》，第 6 卷，171 页。
24. 别雷，《忆布洛克》，别雷，《论布洛克》，莫斯科，1997，107 页。
25. 赫梅利尼茨卡娅，《安德列·别雷的诗歌》，《诗歌集》，17 页。
26. 别雷，《为什么我成了象征主义者》，别雷，《作为世界观的象征主义》，437 页。
27. 别雷，《银鸽短篇小说集》，莫斯科，1995，19 页。
28. 别雷，《彼得堡》，莫斯科，1981，256 页。

29. 同上,417,419页。
30. 别雷,《两个世纪之交》,莫斯科,1989,199页。
31. 《消息报》,1934年1月9日。
32. 别雷,《剧院和现代戏剧》,别雷,《作为世界观的象征主义》,156—157页。
33. 维·伊万诺夫《文集》,布鲁塞尔,1987,第4卷,265页。
34. 别雷,《世纪之初》,莫斯科,1990,113页。
35. 同上,121页。
36. 同上,113页。
37. 别雷,《柯吉克·列达耶夫》,慕尼黑,1964(1922,彼得格勒翻印版,42页)。
38. 《哲学百科全书》,莫斯科,1984,第3卷,118页。
39. 别雷,《意义标志学》,别雷,《作为世界观的象征主义》,38页。
40. 别雷,《剧院和现代戏剧》,同上,155页。
41. 同上,157页。
42. 同上,154页。
43. 同上,160—161页。
44. 同上,154,155页。
45. 别雷,《未来的艺术》,同上,144页。
46. 别雷,《文化问题》,同上,23页。



维亚切斯拉夫·伊万诺夫



第二十五章

维亚切斯拉夫·伊万诺夫

◎库兹涅佐娃、格拉西莫夫、奥巴特宁 著　赵秋长 译

1

维亚切斯拉夫·伊万诺夫在他自传性作品中通常会列举出同一些事件，这些事件被反复提及是因为它们对其思想形成至关重要，对理解其创作意义重大[1]。人们通常认为，这位多才多艺同时又名副其实的俄国象征主义代表创造了一种神话，得以"集各种称谓于一身：神秘主义作家，抒情诗人，语文学家，哲学家，教授，革新家，优雅的怀疑主义者"（别雷[2]）。他总是把这些亲历的事件解释为自己思想得以淋漓尽致体现的标志或发展的转折点。从这个意义上来说，他之所以是象征主义者，不仅是因为他奉行应运而生的一个艺术原则，而且是因为他对世界持象征主义的认识：他不单把象征主义理解为一种美学观，而且扩大了它的外延，将之视为领悟世界体制的万应方法。

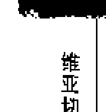
维亚切斯拉夫·伊万诺维奇·伊万诺夫 1866 年 2 月 16 日生于莫斯科。他的父亲是个"善于思索却又落落寡合的人"，曾在稽核局供职，在儿子五岁时便死去了。伊万诺夫少年时期受到的影响主要来自母亲，她是位"出类拔萃"的女人，精明聪颖，天赋极高，这尤其表

现在音乐和语言上。她对宗教心有灵犀。她还经常给儿子灌输一种观点:写诗诵诗是一项宗教使命,使之从伦理和审美层面上领悟基督教文化。维·伊万诺夫的童年是在莫斯科度过的,那时在他幼小的心中拜占庭时代的俄罗斯是至美至善的,他对古代的斯拉夫民族发生了浓厚的兴趣。维·伊万诺夫后来写道,母亲无意识地熏陶出他童年的"特立独行的豪气",使他受用终生,得以在理论上和实践中,在哲学和美学领域"奋斗"不息。

维·伊万诺夫在青年时代曾一度沉迷于无神论和以革命改造世界的思想。1884 年他进入莫斯科大学历史哲学系就读。他暗暗地希望通过钻研历史"独立地搞通社会问题,找到改造社会的途径"。

他本人承认,青年时代写的诗"对大自然的描写是与众不同的","在描写中添加了某种特殊的意味"。因而基督的形象就成了他第一批长诗(《耶稣》、《传说》)的主人公,他模仿的是古希腊作家的笔法和诗格——俄罗斯诗歌的变体。

从 1886 年起他转到柏林就读。在国外,他的世界观经受了一场危机,他的兴趣也从社会政治转移到神秘的宗教上来。诗人的传记作者杰沙尔特(绍尔)如此评述他命运中的这次转折:"维亚切斯拉夫至此坚定地认为,一切辉煌的艺术成果:帕耳忒农庙、万神庙、派斯神庙建筑群、罗马和哥特式教堂以及但丁和米开朗琪罗的作品……艺术中的一切伟大成就都是以宗教为基础的,并都担负着驱恶扬善的使命。"[3] 他在青年时代为纪念法国大革命一百周年而写的长诗《圣术》就是体现这种理念的尝试。



维·伊万诺夫思想的变化很快反映在科学研究方面:他"专心地钻研罗马的历史和哲学",钻研"尼采关于冲动的理论——狄奥尼索斯的本原说"。这时的伊万诺夫对古希腊哲学格外青睐,称它为"自己的未婚妻和心上人",他不但是作为学者,而且是作为诗人热爱这些古典遗产的,以期通过学习希腊宗教文化造就一颗"希腊心"。

"以遥远而美好的他山为鉴"便可领悟俄国问题的"症结",于是"萌生了理解俄罗斯思想的必要性"。"俄罗斯思想"(这是一种新的集体认识,它包括"全人类"和"全世界"宗教的理念)与西方的个人主义和与世隔绝说截然不同,霍米亚科夫、陀思妥耶夫斯基和弗·索洛维约夫的宗教观对理解"俄罗斯思想"起到了很大的作用。在西方的哲学家中对俄国知识界世界观形成起到巨大作用者有叔本华和尼采,尤其是尼采,他力图把"远逝"的古希腊文化译成"可以直接感受"的语言。

国外的大学生醉心阅读歌德大部头的著作,从中汲取"科学和美学的营养"。维·伊万诺夫推崇这位德国人兼具的诗歌和学者的天才。他的一生也同时走着诗歌和美术两条道路,而且两者相辅相成,他的文集《引航的星斗》便是证明,当然他也会因为在时间上不好摆布而无可奈何。"一方面要全身心地投入诗歌创作,一方面必须赶完学术著作,矛盾遂起"。这种矛盾后来竟违心地解决了:在很长的一段时间内,"个人感受"和"文学构思"打断了他的科研工作,竟然未能完成博士论文[4]。

此处所说的“个人感受”系指他 1893 年夏在罗马结识莉吉娅·德米特里耶夫娜·季诺维耶娃－阿尼巴尔的感受。他们俩一见面就有种“息息相通”的感觉。“我们二人心心相印，似乎对方对自己的了解甚于自己：我应该这样说，我们找到了自己的上帝”，维·伊万诺夫 1917 年在自传中这样表述这次天作之合的感受。他觉得突然迸发出来的激情是“毕生唯一和最大的内心体验”，它成了他诗歌灵感的源泉。维·伊万诺夫拟将战胜建立在弗·索洛维约夫“爱情意义”假说基础上的利己主义的内心体验推介给社会，引起“共振”效应，以宣扬“人同此心”的原则。

1903 年伊万诺夫在科瓦廖夫斯基创办的巴黎社会科学高等学校讲授希腊宗教史十二门课程。在讲授第二门课程时他认识了同在此授课的勃留索夫，勃留索夫这样评价维·伊万诺夫的讲授：“他……用一种新观点阐述对狄奥尼索斯的崇拜……他将之与基督教作比较，注意到这两种宗教之间有一系列绝妙的共同点”[5]。但从他们第一次见面起，就存在着观点上的分歧：勃留索夫发现维·伊万诺夫过于沉迷于狄奥尼索斯的理论，而且陷入自己的理念陷阱。

1903 年春，梅列日科夫斯基建议维·伊万诺夫将他的讲义整理，投给《新路》杂志发表，并请他表述得“尽量通俗、简明、浅显些！……务求人人明白”[6]。1905 年他的讲义以《狄奥尼索斯的宗教，起源和影响》为题在《生活问题》上发表。这是伊万诺夫对狄奥尼索斯宗教理论从考古学、历史学和哲学角度进行研究的第一次总结，作者指出，狄奥尼索斯的理论神秘迷人的元素缘于古斯拉夫人的追荐仪式，他认为这种感受可为基督教增光添彩，具有现实意义。

1904 年春，维·伊万诺夫在莫斯科开始与俄国象征派交往。此前他已出版了两部诗集（见下）。他在 1917 年写的传记材料中透露，“勃留索夫、别雷和巴尔特鲁沙伊季耶当时已经承认我是个意气风发的‘真正的人’，并与我结下了莫逆之交”。这时的维·伊万诺夫产生了协助他们创建一种新的足能影响俄国现实的驱恶扬善艺术的念头，于是便下了最后决心返回俄罗斯。他在 1904 年 9 月 28 日（公历 10 月 11 日）写给勃留索夫的信中说：“我觉得您这里总是一片热火朝天的景象，大家思绪千万，并整理这些思想，形成能使人认真对待的流派……我们亦应果敢地为它定性为一种运动，因为一个新时代业已开始。”[7]

从 1904 年起，维·伊万诺夫就成了《天平》月刊的亲密合作者，同它保持着密切的接触，与勃留索夫的关系尤密。这个象征主义刊物的主导思想是：扩大自己的队伍，团结更多的力量，把杂志办成“充满自信，反映俄罗斯乃至欧洲自我觉醒实际过程的机关刊物”[8]。但这个思想并没有得到主编的认可，因为他主张与“新”文学运动的各种派别划清界限，怂恿印象派内部的明争暗斗。

伊万诺夫返回祖国之后的命运恰恰与俄国同日本交战的悲惨的局势和他 1905 年开始的悲愤期（诗人以此称他写作国内战争题材诗歌那段岁月）暗合了。而诗人本以为就在

这个时期，就在自己的祖国能够实现建立“世界公社”的理想。他几经犹豫在莫斯科和彼得堡之间做出了选择，最终在首都定居下来。

1905年7月，维·伊万诺夫偕妻子迁到彼得堡塔夫里大街一所住宅（25号楼24号房）的顶层，其高度超过了这所建筑的顶楼，被人们称为“塔楼”。

从1905年秋天起，这里每星期三都要举行一次聚会，这种集会很快就变成一种多人参加的有趣例会了。他这位“塔楼”的主人想把新生力量召进这个“新艺术”信徒的“小天地”，但要求他们“与自己秉承的思想保持内在的和谐”。维·伊万诺夫在这几年间积极活动的主旨是：把“小圈子的艺术”变为全民的艺术，在悲剧和宗教神秘剧的结合中使这种艺术得到完美的体现。参加“伊万诺夫星期三聚会”的人形形色色，他们各有不同的才赋，不同的境遇，分属不同的流派，他们之中有信奉神秘主义的无政府主义者和东正教徒，有颓废主义者和美国教徒，有新基督教徒和社会民主党人，有诗人和学者，还有画家、思想家、演员和社会活动家[9]，可谓三教九流。他们讨论的话题也很广泛，有“文学的，美术的，哲学的，宗教通灵术的，还经常讨论文学的热点问题及日常生活中最新产生的问题”[10]。维·伊万诺夫坚定地认为，在秘传的公社中没有党派和宗派之分。他经常关注的是“精神创作中的集体因素”，“各种观点的求同”和“各种政治思想、志向的求同”。这位“塔楼”的主人孜孜不倦地告诫说：“我认为，作为诗人就应时刻对一切做出回应……”。别尔嘉耶夫这位“塔楼聚会”的坚定代表对这个创举的试验性质和这种创建“上乘的文化实验室”的尝试也心照不宣。

据他同时代人回忆，这种特殊的有利于创作的氛围的形成得益于“思维的发散和活跃，大家知道……人人与世间万物都有千丝万缕的联系，诗人只有意识并感觉到这一点才称其为诗人”[11]。维·伊万诺夫兼具宣传家和布道师的才能，善于主持公众座谈和“单独”的私秘性谈话。在20世纪一十年代的“塔楼”里经常进行这种座谈和谈话，他的家人戏称之为“觐见”。托洛茨基当时是“塔楼”座谈的常客之一，他后来回忆道：“我经常‘觐见’维·伊·伊万诺夫，于是对精神领域的诸多重大问题产生了求真求深的欲望。”[12]

伊万诺夫在给维利米尔·赫列布尼科夫的献词中提及他在“塔楼”座谈中的作用：

怯懦的窥望者和可爱的刺探者，
不要望我却步，我不是恶魔！
不是诱惑者，我只是做试验，
充当砺石、圆规、测锤、吊锤的角色。
测量准确无误，是我的本份，
要的是心灵沟通，眸光的温存，
深情地望着你，调皮地为你铺垫，

好让我们推心置腹促膝谈心……

维·伊万诺夫很快就在彼得堡文学界获得了极高的威信。在"塔楼"这个氛围中也结出了许多思想和艺术硕果，如丘尔科夫"神秘无政府主义理论"，霍夫曼的"公共个人主义理论"，戈罗杰斯基的模拟古罗斯多神形象风格的诗歌倾向，库兹明的克拉克风格的作品和布洛克掀起的狄奥尼索斯"风暴"。

1907 年"塔楼聚会"的普叙赫女神季诺维耶娃－阿尼巴尔逝世，从此聚会逐渐走向式微。维·伊万诺夫也进入了一个内心封闭时期，他整日"以书桌和作品的校样为伍"，不大热心参加文学和评论界的活动，各种争论在他看来不过是"思维混乱"的表现。他在 1908 年 11 月 7 日给勃留索夫的信中说："我唯一想参加的斗争就是在自己的思想上确立宗教意识的价值"[13]。

20 世纪 10 年代，"塔楼聚会"终告解散，之后维·伊万诺夫全神贯注于文学创作。这个时期社会上关于象征主义已经发生危机的舆论甚嚣尘上，而维·伊万诺夫反其道而行之，强烈呼吁真正的象征主义作家要写出具有"浓厚色彩"的象征主义作品。

妻子的亡故给维·伊万诺夫的心情罩上了浓重的阴影，似乎他的生活"被连根拔起"，变得没有着落。他诗歌中的力作，1910 年初发表的两卷本长诗《燃烧的心》(《Cor ardens》)就是为纪念妻子而写下的。他献给布洛克的诗集《温馨的秘密》(1912)则充溢着新的感情：这时的伊万诺夫决定与维拉·康斯坦丁诺夫娜·什瓦尔萨隆结合，她是前妻季诺维耶娃－阿尼巴尔的女儿。1912 年 7 月 17 日，他们在内维塞尔市(法国)的近郊生下了儿子德米特里。1913 年夏，维·伊万诺夫与维拉·康斯坦丁诺夫娜正式结婚，举行婚礼的那所东正教堂正是他过去同维拉母亲举行婚礼的地方。伊万诺夫有一些"家庭轶事"，对此绍尔作过这样的描述："……维·伊·伊万诺夫不得不面对处于阴阳两界的两个女人是母女关系的事实，这对他私人生活至为重要，母亲死时维拉住在扎戈尔耶。维·伊·伊万诺夫在维拉的身上看到亡妻莉吉娅的影子，自己的继女亦即德米特里的亲生女儿就相当于埃莱夫西诺斯神秘仪式上的佩尔塞福涅。他在人生的各个时期为维拉写的献诗中有个总标题：《致她的女儿》……随着岁月的流逝，他对维拉的感情日笃，内心的亲密感渐次转化为爱恋之情。维·伊·伊万诺夫对'她的女儿'的感情变得矛盾起来：难道这是可能的吗？难道这是可及的吗？……他忆起了亡妻莉吉娅病死前不久的一幕：她若有所思、声若游丝地对他说：'她可以做你的……'，这个'她'就是指维拉。这莫非就是妻子的点拨、遗嘱？"(Ⅰ，133、134)

1913 年 8 月，维·伊万诺夫一家回到俄罗斯，在莫斯科定居下来。这时他与《道路》杂志同仁埃恩、布尔加科夫和弗洛连斯基过从甚密，又由于在创作和思想上的志趣相投，同斯科利亚宾保持着友好的关系。1913 年维·伊万诺夫开始创作自传体长诗《婴儿期》，其结尾的三节直到 1918 年 8 月才告完成。诗中小艾捷姆的形象是人生道路肇始和起源的象

征，他又是作为"报应"说的反面比照体来描写的。布洛克早年正是把报应视为"世界发展规律"和人类及社会历史的推动力，并依此为日后的长诗积累材料（请比较易卜生的题词："青春即报应"）。

伊万诺夫长诗《人》的构思始于1915年，缘于他对人在全人类历史中的地位和在艺术及宗教中的体现的思考。他在为《关于象征主义的思索》所做的离题说明《论宗派和教派》中写道："人是一切艺术创造的唯一主题和唯一对象。然而这里说的不是人的利益，而是人的秘密，换言之，是挺立的人，是自由自在成长的人。以大写字母书写的人决定着整个艺术的全部内容，舍此艺术便无内容可言了。这就是宗教总是渗透于伟大而真实的艺术之中的缘由，因为上帝就寓于挺立的人之中。"（Ⅱ，614）1915年7月15日他以"抒情三部曲"的形式写成了这首以人为主题的长诗，其文体采用的是黑格尔的三段式。维·伊万诺夫把它推荐给《阿波罗》杂志的编辑马科夫斯基，并对其三个部分分别列了标题："第一部分可标为朝霞》（启明星）或《是我》，第二部分标为《爱情》或《是你》，第三部分标为《双城》，并附有选自奥古斯丁著作中的温情脉脉的卷首题词……最后一部分（十四行诗为冠）带有启示录的色彩。这种情调当然与战争有关。"[14]

这首长诗未能在《阿波罗》上发表。维·伊万诺夫数年内不止一次地朗诵它并为之作评注。1916年3月30日，在莫斯科宗教哲学协会举行的会议上他为这首长诗定名为《人·关于人的本质和使命、衰败和复活》。"一统的亚当"这个"超越一切个体的个体"（阿韦林采夫）的形象是这首长诗的根本，在他身上体现了宗教关于全人类一统的思想[15]。伊万诺夫此后的创作就分成了两个方向，一是致力于作品结构的完善，他认为结构是"自己作品的思想肌体"；二是为自己作品作诠释。伊万诺夫写作时别出心裁地将不同体裁作等量齐观，这种失谐的作品格外引人注目。他把一部诗作或称为抒情组诗、抒情三部曲、抒情悲剧，或称为宗教神秘剧长诗和赠诗，而对那些结构上类似大型音乐作品的，干脆冠之以一种古希腊的音乐作品的名称——古曲。维·伊万诺夫潜心研究作品的"样式"，追求"大文体"，这标志着象征主义到20世纪一十年代已走向终结，他的《象征主义遗训》一文是这种追求的总结，这种追求在他的关于人如何做个无愧于人的人的抒情式论述中也得到了充分的体现。他严格按照古希腊合唱诗的诗节构造法（旋律和反旋律）来构筑自己作品的章节，严守罗马复兴时期诗歌的固定格式（十四行诗为冠），用以破解小宇宙（人）和大宇宙（世界、上帝）之间存在的原本就互相矛盾的联系。依照维·伊万诺夫当时的构思，《人》要写成但丁《神曲》那样，而且还要附上注释，但在该诗第一次出版时亲自作注的愿望未能实现。第一位为他作注的是巴威尔·弗洛连斯基，维·伊万诺夫称他为"开创性人学的创始人"（他为《人》所作的注释只有一些片断保存下来）。后来维·伊万诺夫为它作注的工作是在朗诵会上进行的，他边朗诵，边讲解篇章构造和象征意义，或者要求听众来解释其作"四个层面"的意义，即按中世纪经院理论所分的原义、对比、譬喻和最高层面——类推意义。维·伊万诺夫为

《人》所作的注释现保存下来的有四种，其中一种附在这部长诗的唯一版本（巴黎，1939）上。他指出，这部作品是理解他的世界观和宗教观的一把钥匙。

战后的最初几年间，维·伊万诺夫参加了新成立的文化团体，以积极推行自己的思想。然而他发现，在一个无神论占统治地位的社会里推行这种宗教创作和宗教艺术是不可能的。伊万诺夫组诗中十二篇之一的《冬天的十四行诗》不啻为其顶尖作品之一，它反映了国家经历的艰难岁月（革命后的破敝，国内战争）和作者的家庭困境（妻儿双双患病）。伊万诺夫的妻子和儿子当时住在莫斯科郊外的"银松林"疗养院，他得时常去看望他们，每次都是乘无篷雪撬冒着严寒艰难跋涉。十四行诗着力塑造了一个"冬魂"的形象，这是抒情式主人公现实存在状态的写照，正是在这种状态中主人公的肉身化成了"冬魂"。作者认为，遏制魂与肉脱离的方法自然是有的，那就是，而且也只能是寻找上帝即灵魂的"我"。在冬日的原野上跋涉，只是"诗歌的一种借喻，它表述的其实是心灵的崇高向往，诗歌内部篇章的布设表明，如果生活只是作水平运动，而没有纵直向上的升华，将是毫无意义的"[16]。

1920年，诗人在维拉·康斯坦丁诺娃死后拟出国而未遂，后来便到了北高加索，最后在巴库定居下来。维·伊万诺夫认为，这里"文化活动很活跃，这对俄罗斯来说是很必要的"。他在巴库大学任教，身边又有了一群学生[17]，"他们中不乏孜孜不倦的求知者"，而且在这里他得以重又钻研古典哲学。1921年他完成了博士论文《狄奥尼索斯和原狄奥尼索斯理论》[18]。

1924年8月28日，维·伊万诺夫一家途经柏林来到意大利。他对朋友们称"罗马是我的最后归宿和失去的新世界"。他对自己平生的探索和成就作了这样的总结："伟大理所当然是伟大牺牲的补偿"，"我们人类的成就离不开我们发生的迷误。"[19]1926年3月4日（公历17日）是圣维亚切斯拉夫日，在这一天，他皈依了天主教，这是他步弗·索洛维约夫的后尘迈出的一步，也是他一生苦苦思索的结果。

维·伊万诺夫自我放逐到罗马之后，对以往不同时期零散发表而未收入诗集的作品进行整理，准备再出版最后一部文集，并收入包括《1944年罗马日记》在内的在国外写的诗文。这个想法早在俄罗斯时便萌生了，不过书名《黄昏的光》是在40年代最后选定的。这个书名出自受难者阿菲诺根的祈祷词，也不排除这是他由屠格涅夫的《衰老集》（《Senilia》）或费特的《黄昏灯光》引起的联想。1947年秋，维·伊万诺夫在罗马拜会了博布拉和柏林两位牛津大学的教授，解决了出版的全部问题。此书本来拟定在他生前出版，但真正付梓已是1962年了。

伊万诺夫未能实现出版封笔之作的夙愿，完成这个任务的是伊万诺夫忠实的学生绍尔（杰沙尔特）。这本书就是《斯维托米尔王子的故事：一个老僧人的传奇》。斯维托米尔这个形象最早见于伊万诺夫19世纪90年代作品的废稿中，大都有《俄罗斯的浮士德》的标题，后来还偶尔出现在组诗《愤怒期》的草稿上，只是1916年间才正式形成了对这个形象

的构思，而到1928年伊万诺夫才开始写《故事》，直到临终前方告完成。1949年6月16日维·伊万诺夫在罗马去世。

2

维·伊万诺夫"孜孜不倦地进行增补润色"，致使处女作诗集《引航的星斗》的出版延宕了多年。该诗集的写作计划和第一批草稿没有注明日期，大部分是写于出国前和在柏林居住时期，而其中那篇呼吁树立歌德权威的序言草稿应是他在柏林读书时写下的。他在19世纪90年代的信件中就屡屡提到他意欲将自己的诗作结集出版。《引航的星斗》的面世有赖于弗·索洛维约夫的提携。1895年夏诗人的第一位妻子德·玛·伊万诺娃(德米特里耶夫斯卡娅)把手稿送给弗·索洛维约夫，弗·索洛维约夫对之极为赞赏[20]。同年秋，伊万诺夫亲自拜访了这位哲学家，从此，弗·索洛维约夫就成了他"缪斯的庇护者"和"心灵的牧师"，而且还热心地帮助他筹备出版事宜。根据弗·索洛维约夫的建议，此书交彼得堡苏沃林印刷厂印制，以纪念鼓励伊万诺夫走上诗歌道路的母亲名义发行。维·伊万诺夫称他经受了神圣的"索洛维约夫洗礼"。这部诗集到1902年10月才得以出版，那时弗·索洛维约夫已不在人世了(大部分书的扉页上所注的日期为1903年)。

维·伊万诺夫的《引航的星斗》同别雷的《蔚蓝中的金黄》和布洛克的《美女诗草》一样是俄国象征主义发展史上的开山之作。作者追随陀思妥耶夫斯基和弗·索洛维约夫，将人的精神作为诗歌的美学观察对象。"暂时的感受与永久的感受，人的'心灵'与人的'精神'有着明显的差别，对生活的观察亦即对'坎坷人生道路'的观察，要在精神升华的过程中意识到自己的坚韧……抱定信念，矢志不移，让如同信念一样坚贞的爱情迸发出炽热的火焰，并愈烧愈旺，从心理的层面烧到本体的层面"，这就是索洛维约夫给伊万诺夫的精神启示[21]，也是《引航的星斗》的抒情式主人公的精神追求。

这部诗集的灵感来自这位年轻诗人的精神探索，他在抒情之中转换了传统式的感情与理智之间的关系：理论上的认识成为一种隐秘的内心感受，"冷静的智慧已与喷薄而出的感情毫无二致"。将"类似的"，"普遍存在的"甚至"彼此似乎毫无共同之处的"事物"绝对地融合起来"，成为主要的艺术表现方法之一[22]。

维·伊万诺夫本人有时也怀疑自己进行诗歌探索获得的认识和这种探索的结果："内心对经历形成了许多认识，可是，这种认识很可能只反映了思索对象的表象"。诗人在生前备受非难，其根源就在于他的诗行文死气沉沉，书卷气十足，与世隔绝，没有生活的气息，艰涩难懂[23]。温格洛夫一贯反对伊万诺夫将宗教神秘理念滥用于诗歌创作，对他进行了"非象征主义"的批评："……伊(万诺夫)诗的'艰涩'和独特的外在形式不过是他坚持某种理

论的结果;当他抛开这种理论时,常常会写得简明易懂,而且才气四溢,诗味十足。"[24]

抒情感受材料范围的扩大及其固有的特点要求诗人具有新的表现手法，首先是要运用代码式的象征性语言,只有这种语言才能转译宗教美学的共相。维·伊万诺夫在一封信中承认,他在这方面的革新是"不济的":"诗歌的语言就其本质而言是在寻求与散文语言的背反……从容话语的驱恶扬善的魔力，是与布道的表述共生的……从事宗教创作的新激情,会在我们心中形成看待生活的新观点,而这种新的激情,又要求把这些新观点用象征性的语言表达出来;……我们的母语是强有力的,而且蕴含着潜在的力量,但许多力量在当代文明的外壳挤压下被削弱了,它要汲取民间的营养,把自己的能量释放出来……诗要成为真正俄罗斯风格的诗，……被遗忘的语言所具备的古色古香和宗教色彩来得更亲切些……当代文明社会所通用的语言难以望其项背"[25]。这位坚定的象征主义者称,"诗歌的语言"应近似于"诸神的语言"和"逻各斯"。

《引航的星斗》中的象征性形象取自"远逝"的文化典籍,它们大都是古代世界、中世纪或文艺复兴时期的人物,而且诗歌的形象性是由变化的情节和固定的主题形成的,这些在19世纪的俄罗斯抒情诗歌中(普希金、莱蒙托夫和费特)业已采用[26],诗歌的语法结构也受到了18世纪俄罗斯语言的影响。在这种情况下,如同研究者指出的那样,这部诗集"象征的深刻内涵和统一的高雅文体便结合在一起，来自不同文化背景的词句和各种抒情的场面也融为一体"[27]。维·伊万诺夫独特的抒情观在"第二代俄国象征主义者"的代表中是引人注目的:他与布洛克和别雷的两层面论(有"高"、"低"两个层面,并以浪漫主义的讥诮在这两个层面上玩弄世界)不同。他的诗歌语言固守在一个"外部的"层面上:"语言和高雅的文体沿着一条直线推进。"[28]与伊万诺夫同时代的泽林斯基等人指出,他的诗歌语言的一个鲜明特点是"狄奥尼索斯式的自由,他在创作希腊式作品时对这种自由进行了深刻的研究"[29]。《引航的星斗》激越的音色扣人心弦,足以表达出维·伊万诺夫对未来抱有的蒙眬的乐观态度。诗中的一声"是的!"(这是作者对世界全方位的体味)说明作者对"在心中构造起一个不仅存在于幻想中而且势必成为现实的新世界"[30],对按"新的编制"构建全人类充满信心。

维·伊万诺夫在《引航的星斗》中塑造了一个致力于创造的艺术家的新形象。他认为,世上有两种艺术家,第一种是针对生活提出幻想。属于这种"纯粹艺术家"的有浪漫主义作家普希金和托尔斯泰。另一种艺术家则生就一颗富于创造的心灵,他们"激情澎湃地用幻想覆盖生活,给现实烙上幻想的印记",这时,至为重要的就不是幻想,而是意志了。依照这个标准,维·伊万诺夫认为属于此类创造者的有拜仑、莱蒙托夫、瓦格纳、尼采和陀思妥耶夫斯基以及各类先知贤哲、理想主义者、改造世界者、道德家和布道者。他认为自己就属于这种人。这种成为给生活"打印记"的艺术家的理想在他《创造》一诗中便已形成[31]:

无以言传的意志炙烤着我的心，

我却深深挚爱这片荒蛮的大地——

我要撼动世界这座大狱。

他在这种抒情式宣言中道出了艺术的驱恶（替神行道）任务："我们现在是象征主义者，但将要成为神话的创造者。我是通过象征去创造神话的。"[32] 在维·伊万诺夫看来，只有这样才能克服艺术家对自己使命理解的"狭隘性"，实现全民的艺术，"体察到人民的灵魂"。创造神话的艺术可以产生神奇的魔力，实施这种艺术又是"人自我完善，锤炼意志的行为"，正是这种艺术可以寄托艺术家用美拯救世界，改造生活的期望：

创造事业的圣母继承者，

　　快发出改造世界的呼吁！

要把崇高圣洁的理想

　　给大地留下爱的印记！

收入《引航的星斗》的诗作，是他在柏林和初到罗马以及在巴黎侨居时写下的，"写作时间、背景和地点不同"（杰萨尔特，Ⅰ，42）。文集的整体脉络与其年谱不尽一致，尽管他长期的"学习和流浪"生活在诗集中有明显的反映。再者，诗集的"文体"也不"一致"，各个篇章的体例也不是一以贯之的。有一个系列其中篇章的体裁相近，如《十四行诗》和《二行诗》，而《意大利十四行诗》和《巴黎嘲讽诗》两个系列则在体裁和题材上则属于另一类。这三组组诗是靠神话中一些地方神，如赫斯佩里得斯、海神和山神串连起来的，是按神话主题而分的。每组组诗可从整部诗集中分离出去，单独成篇。维·伊万诺夫在序言的草稿中就提请读者注意："这部诗集是积年的浪漫'学习和流浪'生活的收获，其中诗作的形式和关注点必然有所不同，再严格的选编也不会使其成为一个统一的整体。"[33]

由此看来，由于作者没有进行"严格的编选"，此书体例就显得纷杂散乱，呈现出地域的，历史的，文化的，现实的，设想的乃至超经验的多维画面。在各种领域"漫游"的经历就成了他抒情的题材，这就使得诗集中的诗作串成了一首特殊的长诗。在这个意义上，维·伊万诺夫这个漫游者的导游就是《浮士德》的作者歌德[34]和《神曲》的作者但丁。维·伊万诺夫的漫游，同时有若干层面，既是行走于各个城市和国家的疆土上，又是漫步于历史的时空中，还可以视为对现存或不复存在的神圣所作的朝拜、心灵的漂泊和对另一个世界的"拜访"。书中的每一组组诗和章节都可在"漫游"这个题目下独立成篇。

诗集的第一章名为《冲击与界限》，包括具有纲领性意义的两首诗《美》和《创造》，它把艺术解释为以诗歌勇猛地向尘世生活和创造中的种种界限发起冲击，直至能预见到那似

无实有的生存基础。在这一章中他把但丁、歌德、贝多芬、陀思妥耶夫斯基和弗•索洛维约夫，誉为“引路的明星”，因为是他们在各自的作品中对人类精神发展的道路进行了精心的研究。

在叙述狄奥尼索斯那一节中反映出作者的宗教狂热情绪。激发他这种情绪的是圣约翰、奥菲士教徒、贝多芬和未竟长篇小说《火炬》的作者季诺维耶娃－阿尼巴尔。这章中的狄奥尼索斯的形象并非“古代司哲学和理论之神”，而是心魂迷醉的象征，他充满朝气和创造力，能使人亢奋狂乱。维•伊万诺夫借助对狄奥尼索斯（包括许墨奈俄斯）神话的批注，着重叙述了自己如下的深刻“体验”：“致命的痛苦与生活的欢娱”两种矛盾是共存的，人有“感受到世界律动的能力”。

第二章题名为《天堂之母》，作者在这里塑造了一个颇具特性的古罗斯形象，它在流浪手、传经布道的浪人和朝圣者的心目中“大放异彩”，“大地母亲”在这里被描写为人间的天堂，本章中还有维•伊万诺夫按照弗•索洛维约夫的祝福偕季诺维耶诺娃－阿尼巴尔到基辅作礼拜的情节。

在《夕花》这一章描写漫游者又踏上了新的征途，这位抒情的主人公迁徙到世界的另一个福地——忘川。此后的各章则描写他在神话世界和历史时空中的旅行，他到过世界之极“圣园”（《赫斯佩里得斯》），曾在诸海中漂流（《海神》），又攀登过诸山的峰顶（《山神》）；读者还可以看到法国大革命时代的巴黎和巨擘辈出的文艺复兴时期的意大利。

诗集各章之间保持着紧密联系，不过使用的艺术手段不尽相同，有时用共谐法，有时用对位法，因而使这部诗集活像一部交响乐曲——充分表现出“年轻一代”象征主义者作诗谋篇的特点。在歌颂神圣的古希腊文化的组诗《献给狄奥尼索斯》之后，紧接的是歌颂圣罗斯的《天堂之母》这一章，它意在强调维•伊万诺夫一个“心爱的思想”：罗斯的基督与希腊“受难的耶稣”何其相似。组诗《夕花》和长诗《死亡之门》是漫游的两个转折点，漫游者在《夕花》中沉沦于阴霾重重之境，而在《死亡之门》中穿越“死亡之门”走向写有埃及象形字“生”的福地。类似的例子还有狄奥尼索斯的潜在语。组诗《海神》喻示海岛崇拜，狄奥尼索斯假借海神的形象漂游或行走于渔场的海面上。而组诗《山神》则反映希腊诸神对大洲的崇拜，山体的狂欢即由此而生。在描写埃及的文字（《斯芬克斯》和《死亡之门》）中狄奥尼索斯化身为“水下的暗流”，因为维•伊万诺夫认为埃及是狄奥尼索斯死而复生之处（如同俄赛里斯）。此处有一节《坐立不安》（《Suspiria》），写的是作者本人狄奥尼索斯式的体验：他在1901 年的一场大病后曾“遭遇死亡”，并重又“复活”。他亲身体会到什么叫“面临辞世的恐惧，失去生命的空虚和弥留之际的悲伤”（杰沙尔特，Ⅰ，51）。作者濒于死亡边缘的感受以及昏迷的感觉类似于但丁在《神曲》中所描绘的涉入冥界的人的感受，这种感受在中世纪文学中被称为“梦幻”。灵魂和精神在爱恋中的融合和死亡时灵魂逸出肉体，这就是《引航的星斗》的“主旋律”，不过它是由多种“变曲”共同演奏出来的。

这部抒情诗集的特殊时序是通过所经验地域疆界的扩展和时间坐标的最大整合、聚合来布设的：地理空间(欧洲、俄罗斯和近东)同时含纳着历史的空间(古代希腊、文艺复兴时期的意大利、18世纪末的法国和古代罗斯)，同时也与神话的、艺术的空间及其事件的画面糅合在一起。维·伊万诺夫竭力使读者产生这样一种印象：这部诗集是一部奇巧的"生活读本"，虽篇幅有限，却读之不尽，各章节的题材和体裁相同，却各有特质。诗集的作者还喻示我们——这是他惯用的而且常常奏效的手段——这部诗集就如同为诗人们设置的一种"环境"，他在现场宣传文化就是一种"恩赐"的思想。

"导航的星斗"这个象征性形象有着诸多的含义，它同任何象征主体一样，可以对之做各种各样的解释，而且它会引起惯常联想之间的"争执"。人们一见到"导航的星斗"这个字眼，首先联想到"为舵手导航的星辰"，"永恒的精神导师"，引导人们从柏拉图式的"精神世界进入物质世界"[35]的启蒙者，还会联想到"伟大的永不枯竭的思想"，正是在这种思想控制下"作者步入冥界"。属于此类的思想有狄奥尼索斯思想(见《致狄奥尼索斯》一节)，有"死亡与复活交织"的思想(采尼)，有"万物本原为火的思想"(赫拉克利特)，有"俄罗斯人民性"思想[36]以及但丁世界图中博爱推动天体运行的思想等[37]。弗·索洛维约夫产生的联想则与法律有关，他从"主导"一词想到与它类似的拜占庭宗教法律汇编——《主导法典》(《Nomo Kanon》)，而这里的"主导"一词在俄语中又有"奇巧"之意，故而这个书名又可引起"美学的范例"的联想。

正如作者本人所言，这部诗集引起了"严厉的批评"，但也使他"在文学界结交了不少朋友"。《引航的星斗》令同时代的象征主义作家们拍手称奇，他们首先推崇的是它竟能"同时将诸多现象囊括无遗"，可谓史无前例，读者可以通过"过去的事件和当今的任务"看到"未来期望的切入点"，发现"科学的神话有着幻想的科学依据"，"前途是广阔的"，诗人们不妨"从细微处认真做起"，锤炼自己的诗艺，"丰富"语汇和创作，"形成独特的诗歌语言"，"写出华彩篇章"。双重修饰的手法是维·伊万诺夫诗歌语言一个独具的特色，别雷将之形象地比喻为古希腊神话中的"半人半马"，正是这匹"马""行驶"在诗集这片"高原"之上。

维·伊万诺夫在侨居罗马期间曾对这些诗篇进行回顾，认为这是他踏上精神探索之路的起点。绍尔—杰沙尔特也很看重这部诗集，他说："它准确地记录了一个精神上饥渴的人在迷茫之中疲于奔命的'苦难历程'"，它是"对叛逆和罪恶的忏悔"，是"正在寻找和业已获得的信念的坦陈"(Ⅰ，42)。

3

1903年夏，维·伊万诺夫从巴黎回到瑞士位于沙特林的别墅。他的家庭又处于"往日



孜孜不倦地钻研梵文、古罗马、古希腊典籍的氛围"之中。他筹备讨论以抒情诗为题的聚会,造访勃留索夫商谈由"天蝎座"出版社"出版他名为《通体清澈》的新诗集"。他在1903年9月29日(俄历16日)写给勃留索夫的信中说:"如果合意,您就出版它,不用为它花多少功夫,只是要快些。我只需一份校样……以进行文字的调整和增补。余下的工作就交给您了。"[38]他如此匆忙是因为急于使自己的旧作早早面世,其内容是狄奥尼索斯如何从宗教的角度探索爱情之谜的。《引航的星斗》尚未将之悉数囊括。他的第一任妻子伊万诺娃也积极主张出版这部诗集,不过不赞成收入与季诺维耶娃-阿尔巴尔有关的篇什。维·伊万诺夫从1895年起就在季诺维耶娃的鼓励下写作阐释狄奥尼索斯理论的诗,这些诗应在他第二部诗集中占有中心位置。同时,他还想通过诗歌的形式展现自己在最后决定返回俄罗斯前所形成的并拟在回国后亲自践行的思想:要从个人的意识和主观的艺术转向统一的全民宗教意识和统一的全民的艺术。《天平》月刊1904年第1期对这部诗集预先做了简介,同年2月这部抒情诗集就问世了。

诗集名为《通体清澈》,它和"环境"这两个字眼在他第一部诗集中就出现过:其中《死亡之门》中的抒情主人公具有一双慧眼,能把"通体清澈的环境的映像"看得真真切切。维·伊万诺夫在第二部诗集中"开始探究精神的本质,因为正是在精神环境中演绎着宗教理想的实现过程"(杰沙尔特,Ⅰ,62)。这种"精神环境"在作者看来是二律背反的:它通体清澈是为了不阻碍"阳光"的通过,同时它也并非绝对通体清澈,以使光线发生折射,否则"物体"(res)就难以看到。

《通体清澈》的抒情主人公也不失为一个"探索者",他探索的内容依然决定着诗集所描写的活动及其抒情式的情节,然而在哲学层面上诗歌中的叙述已从本体论的立场转向认识论的立场,这点与《引航的星斗》相同。于是,漫游的范围就囿于主体的意识之内:主人公自我神圣感的产生并非通过对本体主义的独立自存物的探寻,而是通过对自我的认识。抒情主人公精神的升华和"成长"的特点是:追求"不可动摇的原则"和"永恒的真理"的"渴望"已被追求"内在的形式"、寻求"创造的原则"和世界观的结构化的努力取代了。作者研究的对象成了人性的深层次及其力量,人性的魅力和趋向,这些是与意识"表面上的变化"迥然不同的。只有在这种情况下"孤立的意识之链"才会断裂,作为探索最终成果的"超人的意志"和"非个人的,宇宙的意志力才能产生"。这本诗集的抒情情节有以下三个组成部分:攀登"高峰"的精神、在意识流中失却自我和获取精神升华之道。

从这个意义上说来,这个抒情主人公不仅再现了作者人生的一个阶段,而且说明他已经具有了"博爱的信念",按照作者本人的意见,他正通过这种信念重建个人同全人类的联系,这种联系完全符合进化的"新宗教意识",在这方面弗·索洛维约夫的著作对他发生了决定性的影响。

《通体清澈》中的诗歌材料是被组织成一个呈三段式发展的整体,作者本人后来在《弗

拉基米尔·索洛维约夫的宗教事业》一文中对这种三段式进行了诠释。这篇学位论文提出了用独立的个人意识抵制"反映的正确性"口号。他写道:"在人们的意识中往往是自己的认识取决于某种客体,觉得人本身不过是一面活的镜子。人认识的一切都不过是镜子的映像,而这映像又受着光折射原理的制约,因而也就受着失真了的被映照物的制约"(Ⅲ,303)。

这个论点在《通体清澈》的第一章中也被抒情式地体现出来:作者展示的艺术空间中充斥着闪动的明光暗影和昏暗("昏暗的地球"、"昏暗的天地"、"暗影中的山林女神姐妹"、"昏暗的角落")以及光亮("明亮的日子"、"透亮"、"雪的亮光"),而且"淡白"成了作品的一种基色,其他颜色都退居其次。物体常常被形容作"惨白"(阴影是惨白的、反光是惨白的、海洋是惨白的、回光是惨白的)。在宇宙画面的背景上景物大都是山脉和山谷,没有光,只有回光,没有太阳,只有太阳的光晕,没有月亮,只有水面上映出的光影,没有晚霞,只有金杯上映出的夕阳的余晖。这是个充满回光的世界(闪烁的回光、反光、光斑、映照、反射光、映辉)和充满回声的世界(回声、幽灵般的声响、回音)。诗集中抒情主人公是"无形的","透明的","是各种化身"(梦幻、黄昏精灵、寂静、幽灵、安祥的树精)。而古代神话的主人公们也失去了原有的品格,成为一种幻影:佩尔赛福涅成了影子皇后,森林女神成了树精,潘和普叙赫成了类似林涛中芦笛的飘渺之音。诗集第一章由于使用了同音法和长短句使得诗句铿锵有力。

在组诗《通体清澈的王国》中有一节描写了一个无定形的支离破碎的世界,这种"通体清澈的环境"通过结晶终于具有了内容。在这里"通体清澈"喻示的是宝石[39]。组诗中的篇什分别描写的是金刚石、祖母绿、蓝宝石和紫晶,最后一首则题名为《透明的诱惑》,其主旨分明可见,那就是让"万众叫好"。别雷认为,这组组诗的特点是"多面性",作者以他的诗建造了一种"宝石哲学",由于它们的结晶性能形成了诗集的链状形态和借喻的层面。维·伊万诺夫继歌德之后以艺术家的观点通过观察折射现象,研究了光线与颜色的相互作用,使抒情主人公经过折射分解为众多的"自我"。

维·伊万诺夫以反题的形式提出克服主观反映的片面性问题:"要对照另一面镜子(镜中之镜,原文为拉丁语)进行第二次映照——这面镜子就是照镜子的人之外的另一个人,他能对第一次映像进行校正。真相只有通过他人的检验才能得到验证。"诗集的第二章据此采用了"复调",在抒情主人公"我"的身边又出现了个"她"(抒情的女主人公)。通过两者的热恋搭起了与周围世界联系的桥梁,而且这种联系具有愈益明显并与主观的世界感念无涉的轮廓(它有化身,或物化了),于是形成了自我恒同性("命运之神扑了过来/出现了两个自我"),同上帝的联系也建了起来("上帝的心中有个世界,我的心中有个上帝!")。在这里古希腊神话中的男女诸神变成了有七情六欲的"血肉之躯"(热恋中的阿波罗,达佛尼斯爱上了赫洛亚),或变成了古代的雕像(那尔基索斯化作硕大的青铜雕像)。

在《那尔基索斯》这首诗中艺术地再现了那尔基索斯这个希腊神话中的美少年的形象，他与抒情诗主人公判若两人，他得意于自己的俏美的影像而不听从女神的召唤，因此他不能认识自己。在《画家与诗人》一诗中展示了三种创作者，其中一种是“大公无私的”，他们是像镜子一样忠实反映世界的画家；另一种是诗人那尔基索斯（心中只有自己）；第三种是两者的折中，即心中同时装着“自己和世界”的“画家诗人”。本章表达了抒情诗主人公的信念：

无私的画家像坦荡的水面映照世界；
诗人那尔基索斯自以为是把世界改写；
画家诗人亦乐亦忧，胸怀天下风云；
既懂得自己可爱又能把世界看得真切。



这部分诗的特点并非形象的印象主义式的色调，而是诗句的完美和精当。

三段式句型的最后一句具有综合意义：“揭示客观存在之谜的认识只能来自神秘的宗教……”（Ⅲ，303）诗集的最后部分（第46章和酒神颂歌的译文）据此又改变了世界的面貌：诗集前半部中的抒情主人公“我”，和后半部中的一对抒情男女主人公统统从作者的视线中消逝了，抒情的独白和对白被一种“合唱”取代：黑里康山诸神的群白、刻倪墨得斯的对白同山谷的合唱融在一起，并达到高潮；俄耳甫斯的谈话与俄刻阿诺斯诸神的合唱融在一起；还有宗教神秘剧的合唱，其中有“祝福神灵”的合唱，“感化神灵”的合唱和“报喜神灵”的合唱。诗集的末尾是酒神颂歌《忒修斯》（作于公元前5世纪），它是古希腊诗歌和“类悲剧”的经典之作，其后还附有译者写的《酒神颂歌集解》。

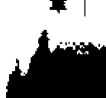
《通体清澈》的神话诗歌体系由广泛采用的暗喻构筑而成，这些暗喻来自古代神话和圣经，来自亘古直至现今作家的著作（柏拉图、维吉尔·菲奥格尼斯、奥古斯丁、但丁、歌德、波德莱尔、魏尔兰、莱奥帕尔迪），还有当时的象征主义作家（勃留索夫）的作品以及作者本人的作品。除此以外，诗歌的行文像小说一样，将所表达的思想娓娓道来，塑造的形象栩栩如生，构造的情节引人入胜。诗人通过对神话人物（佩尔赛福涅、普罗米修斯、那尔基索斯、俄耳甫斯、伽倪墨得斯、法厄同、阿波罗、卡珊德拉、潘、普叙赫、大力诸神、里康诸神、俄刻阿诺斯诸神、迈那德斯、森林女神等）引起的联想和《圣经》故事（关于圣母、拉结、利亚、伊里亚、索菲娅等）将狄奥尼索斯与基督等同起来，这就是诗人的初衷。狄奥尼索斯这个形象是个“诗人精灵”，“无形的精灵”，“巫师”，他充满幻想上下求索，为了“九天之外的梦想”上天朝圣，他又怀着宗教的虔诚在混沌的尘世间苦苦吟唱。

“通体清澈”是一个关键词，诗人借之构筑、连接并协调了整部文集的各种元素：思想，主题，形象系列和韵律体系。它的象征意义源自维·伊万诺夫对弗·索洛维约夫使用的抒情

手法的诠释。他认为，歌颂"神秘女友"的诗篇，"总是异常深刻、真实、诚恳同时又是鲜活的，要获得其应有之义，必须借助"暗示"，而这些暗示又须"用厚厚的幕布包裹着，这种幕布是由透明的月光编织而成"，并"以自己象征性的语言讲述神秘女神伊西达的故事"（Ⅲ，305）。如此说来，真情只有神秘的女神可以消受了，而读者这些门外汉只好望而兴叹。

同任何的象征一样，对"通体清澈"所暗喻的诸多形象可以作各种解释。其中之一有"神的面孔"，它显现在卷首诗描写天神游戏于世界的情节之中。

你通体透明，一副神的面孔，
翱翔在神灵的微笑之中。
……
你通体透明，戴着神的面具，
抑制着凡人的物欲。



一副扑朔迷离的面孔在这里表现得淋漓尽致，然而它和美茵河上的雾霾不同，它出现在诗集的开始，起了一种开宗明义的作用（巴赫金注意到了这一点）。作者本人深深地沉溺于对季诺维耶娃－阿尔巴尔的爱意之中，他在诗集的第二部分就充当了作品的主人公，戴上了文学的面具。在组诗《达佛尼斯之歌》中假托古代希腊神话中的知心侣伴达佛尼斯和赫洛娅演绎了一曲爱情的牧歌。诗集第四章中的三首诗（《加尼米德》、《黑里阿德》和《俄耳甫斯》）不仅拟表达出酒神颂歌的古风，而且要体现出悲剧的旋律，还要使用假托的手法（见《酒神颂歌集解》）。在这部诗集中"通体清澈"、"神的面孔"这种形象最终演变成古希腊戏剧和墨尔墨涅女神手中的道具，这是整部诗集的一种趋向：从无形走向有形。

《通体清澈》中的诗没有"简单的依附形象性"，"其深刻的象征意义"取决于"象征的形象性"，因为它"比简单的虚幻的形象性丰富得多……这种形象性的内涵还包括对某种异相存在的指示"[40]。维·伊万诺夫在他这部诗集中力求使其音律和形象处理方面做得比《引航的星斗》更好些，给人一种轻快、深刻和生动的感觉，其中的诗宛如室内音乐的乐谱，朗诵起来甚是悦耳，但是大部分仍是铿锵有力的，表达了作者的思想感情。

布洛克在为维·伊万诺夫的作品写评论时，首先关心的是这位诗人的读者群问题，并为他绘制了肖像。他在"曲高和寡"的圈子里，首先是位"阅历丰富"、"尝尽人间况味"的人，他善于体会"文化的高雅"，"人类历史的大厦"就耸立在他的心中[41]。

布洛克在《维·伊万诺夫的创作》一文中并没对诗人的前两部诗集进行具体分析，只是深刻地评述了维·伊万诺夫构筑的充满抒情景象的世界和这位在文化艺术的迷宫中漫游的诗人。

4

维·伊万诺夫的第四本名为《燃烧的心》的诗集，收入短诗350多首，堪称他的代表作。1905年间他就拟出版这部诗集，当时他为接近新派艺术居住在国外。然而由于生活和创作计划的变化，这部两卷本分为五编的诗集的出版被搁置下来了，直到1911年才由天蝎出版社出版。这部诗集几近诗人作品的总汇，其中收入的许多诗歌此前已经结集（有的结为组诗，有的结为诗集）。这部诗集读来会给人一种同纲异目之感，其主题，韵律和形式，互相呼应，异曲同工，形成一个庞杂却又统一的整体。这部诗集还表明伊万诺夫在诗歌语言和文学形式方面进行的苦苦探索，并"认证"伊万诺夫诗作的艰涩，其"用意"至今仍不甚了了[42]。

1906年夏，诗集出版的筹备工作第一次"搁浅"，当时他全神贯注于年轻诗人戈罗杰茨基的创作。维·伊万诺夫写给时在瑞士照料孩子的季诺维耶娃－阿尔巴尔的信中透露："筹备出版《燃烧的心》或称《愤怒的彩虹》（怎么取了这样一个名字我也不知道，反正我对什么都反感），无非是要抄抄写写，粘粘贴贴，把诗稿整理就绪（你也知道，这做起来很有趣），可是我无心去做，因为没有一首诗能提起我的兴趣。"[43]信中提到拟采用的诗集名称，第一个（"燃烧的心"）可能源自《太阳颂》（作于1905年，是组诗《太阳心》中的第一首[44]）一诗的比喻，第二个成了另一首诗《彩虹上的伊利斯》（写于1908年，组诗《爱神》中的一首）的题目。影响伊万诺夫编纂诗集的情绪在他后来写的诗中曾被提及，这些诗结集为《叙事诗》，由伊万诺夫的家庭出版社"奥拉"出版（于1906年出版，封面上标为1907年）。后来组诗《爱神》并入以萨巴什尼科娃为主人公的《金色星辰》，成为诗集中的第三编，这一编的诗歌是赞美伊万诺夫生活中的爱神的。

初拟收入《燃烧的心》的诗作在某种程度上都反映了诗人对于1905年革命的思考。这次革命的事件在诗人的作品中都得到生动的表现。如第一卷中的组诗《愤怒时期》就是明证，它汇集了作者1904—1906年写的政治诗，它超然于历史之外，进入宗教层面，对日俄战争和第一次革命这些现实事件做出回应[45]。伊万诺夫回国前写的组诗《Carmen saeculare》（写于1904年）也涉及他对这些事件的感受，并表达了诗人对未来的忧患。诗集《燃烧的心》的第一编《镜中之镜》（原文为拉丁语）的第一章题名为《女巫》，表达的是宗教意义的"神秘"。伊万诺夫诗歌在此表现出的神秘性可以从德国中世纪神秘主义作家阿格利巴·涅捷斯吉姆斯基《阿尔巴杰里的魔法》的卷首题词得到解释。当时勃留索夫醉心研究他的诗作，并把这首诗介绍给伊万诺夫。此情可参阅他的序诗《献给依照阿格利巴学说为我启开霸主纪元的瓦列里·勃留索夫》（Ⅱ，286）。因此，诗集的开篇第一章《女巫》就是献给勃留索

夫的，是"为纪念他们两人神圣的友谊"而写的。

按照女巫的预言，从1900年起一个新的"霸主"掌管世界，开始了一个新的神话时代。俄罗斯也进入新的历史时期（这种感觉也是伊万诺夫回国的原因之一），这组组诗的主题有二：一是作者预感到新世界新人的产生；二是描述他所讴歌的新时代的特点（《Carmen saeculare》）。组诗中的话语都是假托"先知诗人"之口说出来的，他们在积累着宗教知识，以之作为拯救未来的"猛药"（"在我这个术士面前／星辰结晶为猛药"，Ⅱ，288）。新世纪的特点就是坚硬，"这是一个由钢和金刚石打造的世纪"。新的一代人（"adamantina proles"）不懂得怜悯为何物，作者这位术士预见到这样的一代正在朝他走来："孩子们没有从妈妈那里学会怜悯二字，／青春少女手里拿着刀枪剑戟……"诗人认为"怜悯"是与"软弱的宽恕"为伍的，与博爱则水火不容："我们用怜悯破坏了魔法，／博爱之心也就随之泯灭。"（Ⅱ，287）未来一代具有的是一种新的狂热的爱："年轻人高扬的是一种狂爱／爱得天昏地暗神痴心迷"，他们拥有的也将是一种新的艺术（系指古希腊的酒神颂歌）：

年轻人的心似在燃烧
戴上面具狂叫着跳起欢快的舞蹈
和着盾牌击打的铿锵节拍
哪管脚下践踏的是如茵的春草

（Ⅱ，288）

毋庸置疑，伊万诺夫的这种激情是受到勃留索夫《未来的匈奴人》的感染而生成的。但应是尼采的著作，更准确些说是超人查拉图斯特拉对于组诗的思想和形象发生了更直接的影响。在现代文化中只要说起未来的新人，必然要联想起查拉图斯特拉，因为这位超人是他们的同路人。在下面的诗句中又出现了一个更为显凸的形象：

历经大地的重重劫难，精灵
像女妖塞壬，蔑视世间的哭声，
它像雄狮一样，嘲笑我们……

（Ⅱ，287）

然而，她破除怜悯之心的思想无疑来自尼采的"道德起源论"。

在诗歌的形式上，作者追求改变实用语体，他看重使用咒语、酒神颂歌、赞神歌和赞美歌的词句。因此他的诗就失去了抒情的色彩，却适于作为教化诗篇当众朗诵，如他的《迈纳得斯》（1905）。蒂尔科娃中肯地指出，这首诗"成了塔楼聚会的会歌。"[46] 在"塔楼聚会"上经

常举行诗歌朗诵，朗诵最好的当属晓戈列夫的妻子演员晓戈列娃。诗集中第二部分收入的诗歌最为著名，这些诗"抑扬顿挫"，特别适合大声朗读：

> 迈纳德斯向前奔去，
>   就像一头驰鹿，
>   就像一头驰鹿，
>   ……
> 你也要扑向上帝，
>   一颗久盼归依的心……
>   一颗久盼归依的心……

(Ⅱ，227—228)[47]



诗歌的韵律一步步地发生着变化：在描写迈纳得斯等待"酒神"狄奥尼索斯到来时用的是四韵脚的扬抑格（这是德国浪漫主义诗人常用的韵律之一[48]），而迈纳得斯的话语用的韵律就变得杂乱起来，诗的句尾重叠，到末尾诗歌的韵律和人物"销魂"的神态和谐地统一在一起。

本部诗集在描写上大量地以宗教和古希腊文化中的人物作为象征。诗集中《Ecce cor ardens》一章只有《迈纳得斯》一首诗，却有三首卷首题词，这些题词是献给他的季诺维耶娃-阿尔巴尔的（第一次发表时称是献给丘尔科娃的），这就为该诗作了一个很好的诠释。最后一首卷首题词尤为重要，它这样写道："节庆酒会啊／你可知道／我在迈纳得斯身上／看到谁的面孔和命运她'怀着剧烈的心跳'去殉难——正如荷马史诗所言——／火热的心终于停止了跳动。"（Ⅱ，225）最初这首诗取名为《带没药的酒》，喻示一种宗教礼仪——让赴难的人喝上一杯这种掺有麻醉剂的酒。当年的基督就险遭这种陷害。如此看来这首诗描写的是古希腊或宗教礼仪中"牺牲前"的一种状态（第一次发表时用语），这完全符合伊万诺夫《古希腊宗教中的受难上帝》这组文章的基本思想。这首诗也可以使读者进入这种状态。

在《迈纳得斯》中还借用太阳和心脏喻示上帝的存在：

> 一颗狂跳的心，就像太阳
>   每天清晨出现
>   每天清晨出现
> 一颗准备赴难的心，就像太阳
>   傍晚时刻西沉

傍晚时刻西沉……

(Ⅱ,228)

这首诗写于1905年秋[49]。在《生活问题》杂志的最后一期,即第12期上刊登了伊万诺夫的两首诗,它们后来被收入《燃烧的心》诗集。引人注目的是其中又以基督教和多神教中的人物作为象征。他后来写的组诗也以有暗示作用的太阳和"受难的耶稣"喻示其中心思想("你指示为赫拉克勒斯戴上桂冠/命名他为受难的基督!"《太阳颂》),又使用了太阳和心两种"相近物"作喻体,太阳对心说:

"刺花李长满棘针
那是它的造化,
那是给它戴的桂冠!
你看我将要殉难,
请敞开手臂拥抱我吧——
用你的火将我烧化,烧化!"

(《日落》,Ⅱ,234)

太阳和心这两个喻体相近似才导致二者的融合。于是心对太阳做出了如下的回答(《太阳心》这组诗在《生活问题》发表时采用的是太阳和心的对话形式,后来收入诗集时又改变了):

我们的圣容深藏不露,
我们融为一体获得了永生,
你中有我,我中有你!

(《与心融合的太阳》,Ⅱ,236)

"太阳心"这个象征体像条红线贯穿于伊万诺夫的组诗中。他还将莱奥帕尔迪的一首《写给自己的诗》转译发表,题名改为《你这颗太阳心在满意地跳动》,诗中写道:"你被钉在了十字架上/却那么快活,毫无痛苦的表情!"(Ⅱ,233)而他本人写的《太阳的合唱》的末句是"太阳啊,你与心一体"(Ⅱ,231)。然而组诗中的9首诗当初是分别发表的,只是在收入诗集时被串连起来。不过这几首诗在《生活问题》杂志发表时已被汇集在一起,同诗集组诗的样式所差无几了。这几首诗的题材和样式极为相似,给人留下深刻的印象,它们是伊万诺夫这个阶段生活和创作的写照,是他社会宗教道德观的写照:他为了全人类的事业坚

决抵制个人主义。这组诗也带有自传性质,作者在编纂这组诗时是很看重这种题材的。

这组组诗的主题很鲜明,即描写上帝的感受、个人的宗教体验和与二者相关的人性的改造。"太阳心"这个中心形象为几种传统象征体揉合而成。显然,其中就有尼采笔下的扎拉图斯特拉,他是太阳和经过改造的人的象征。"盲太阳"在这组组诗中起着提纲挈领的作用,它又是《太阳颂》一诗的基础。在这里,太阳变成了个"水漉漉的盲者"、"看不见爱情的盲者",太阳失却了光:"光明与你无缘——你已不是光灿灿的太阳!"因之太阳神就是"看不见前途的神"(Ⅱ,230)[50]。组诗《蛇与太阳》(曾在 1905 年的《北国之花》上发表)是在国外写作的,也充满了尼采思想,这组组诗的第一篇就是《太阳颂》。组诗还表达一种回归的思想,这种思想是以蛇为象征,以查拉图斯特拉为载体表现出来的。组诗还歌颂了在"没药"——它在组诗《Carmen saeculare》中也出现过——的作用下产生的大勇大智。组诗中太阳这个主人公形象填补了俄罗斯现代主义文学有关题材上的一个空白,并为它的发展铺平了道路。这种题材作品的主题往往是讴歌人的自我证明——"与太阳争高低"(帕斯捷尔纳克)和神话的神秘主义(巴尔蒙特的《我们将像太阳……》,高尔基的《太阳的孩子们》和安德列·别雷的《蔚蓝中的金黄》)[51]。

《个人主义的危机》(1905)一文可帮助我们弄清伊万诺夫何以借用太阳作象征体的缘由,他这样做一方面是为了做文化背景的铺垫,一方面是其怪异思想使然,他认为有神论、尼采主义、牺牲精神、个人主义和宗教是神圣而不可战胜的,应在这种思想范畴内探寻"艾马乌斯的太阳"产生的起源。这个形象第一次出现在《Mi fur le serpi amiche》(1904)一诗中,这首诗后编入作为伊万诺夫对恶和色进行反省的组诗《蛇与太阳》中。这种反省的由头是在勃留索夫《我的心又碎了》一诗中恶战胜了善,这就是他对恶与善复杂的相互关系进行思考的结果。彼得罗夫斯卡娅和安德列·别雷也作如是观。而伊万诺夫运用但丁和福音书中的象征对这个问题作出了回答:

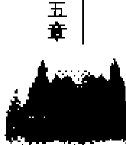
我像奴隶被蛇死死盘绕,
痛苦的痉挛招致噬咬的毒汁;
但是我念动咒语,
引来殊死斗争的烈焰,
只见金光四射,重见朗朗天日。

(Ⅱ,292)

在但丁笔下惩罚盗贼的手段是让蛇噬咬,只是使受惩罚的盗贼遭到阵痛后又马上死而复生。而基督被两个门徒出卖钉死在十字架上,后在艾马乌斯又得复活,两者性质全然不同。这就给勃留索夫上了一课,告诉他什么叫受恶迫害,即受难之后的真正复活。戴维森

仔细研究了《复活》这首诗,中肯地指出这首收入组诗(《蛇与太阳》)并在《燃烧的心》诗集中置于《Mi fur le serpi amiche》之前的诗是他首先使用嘎泽拉诗体的,并称伊万诺夫代表了他这一派人的观点("隐含着深刻的普遍性",Ⅱ,290)[52]。其后的一首诗题名为《蛇的盘绕》,它明显地发展了但丁塑造的形象,何况蛇在基督教义中就是罪恶的象征。这首描写丑陋现象的诗在初次发表时取了具有色情色彩的名字《Veneris figurae》[53]。基督教关于受难后得以复活的思想与狄奥尼索斯关于犯罪后归依上帝(犯罪即受难)的思想相吻合,这已在《通体清澈》诗集中得到明示,有《恶的十字架》为证。

如此看来,《艾马乌斯的太阳》发展了本诗集第一编的基督教神秘主义关于太阳的象征意义。由此也就产生了富于特色的词组"燃烧的心",它原本取自于俚语故事[54],基督在艾马乌斯的情节构成了伊万诺夫《通往艾马乌斯之路》(1906)一诗的背景,在这首诗中径直出现了"心"的形象,它在上帝面前"燃烧起来":



路上有个行迹古怪的人
纠缠我们,对我们说道,
上帝如何赴死,如何殉难……
于是心呼吸急促,开始燃烧……

(Ⅱ,264)

因此可以说,诗集《燃烧的心》中的《艾马乌斯》这一编收录的诗,表述的都是基督教与狄奥尼索斯关于神秘体验的理念的一致性。值得注意的是,其中大部分诗篇都是写给伊万诺夫同时代的同样以神秘为创作题材的作家和哲学家的,他们中有布尔加科夫、别尔嘉耶夫和明斯基,而组诗的最后一首宣言式的诗《阿提斯与赛比利》在第一次单独发表时是献给吉皮乌斯的。这种题材的诗作中最著名的是他写的争论性诗歌。他在《赞成还是反对》一文中在涉及基督和狄奥尼索斯的问题上与曼德尔施塔姆发生了争论。伊万诺夫的《面孔》(初次发表时题名为《面孔还是面具》)这首诗,一开始就把古希腊和基督教传统融合在一起,并引用了焦姆内的赫拉克利特的词句(后来以其作为长诗《火的审判》的卷首题词)和福音中广为人知的情节:"火是威严的审判者!我们的心不会说谎:/永恒的领袖带领我们朝黄昏中的艾马乌斯行进。"(Ⅱ,265)[55]

伊万诺夫塑造的"太阳"这个形象已从诗歌中走出,进入了他的生活。1906年春在他居住的塔楼产生了一个友好的团体,名为"哈菲兹之友"[56]。在这个组织的"生动的创作活动",当然包括文学创作活动的计划中有一项内容是为其成员授予别名,不过它只能在这个团体内部使用。伊万诺夫的别名有两个,一个为埃尔-卢米(抒情诗《哈菲兹》主人公的名字),一个为"土卫七",季诺维耶娃-阿尼巴尔则为季奥吉玛,这是普拉京《盛宴》中可爱

女祭司的名字。为庆祝"哈菲兹"聚会，诗友们写了一些诗歌，伊万诺夫也欣然命笔，其中有的后收入《燃烧的心》诗集，那就是组诗《哈菲兹之家》(《痴迷》编，342—343)，还有一首没编入诗集正文，作为此编的注解发表(738—739)。除此之外，还有《Petronius redivivus》和《不合时宜》二首诗也与"哈菲兹"的活动有关，也收入《痴迷》一编(332—333)。努韦里在圈内的名字叫佩特罗尼乌斯和 Renouveau，伊万诺夫也给他写过献诗，《不合时宜》则是他写给安提诺的，这是库兹明在圈内的[57]名字。由于伊万诺夫热衷于"哈菲兹之友"的活动，他后来受诗友影响使用了嘎泽拉诗体。

土卫七有"天之子"之意，而赫里奥斯是天王土卫七的儿子，因此土卫七就成了太阳的别称。伊万诺夫用这个圈内别名继续写作以太阳为题材的诗歌。组诗《哈菲兹之家》的第二首诗是为诗友于 1906 年 5 月 22 日举行的第三次聚会而写，手稿上用的标题为《土卫七的幽怨》(Ⅱ，343)。这首诗还有另一个题目《酒神赞歌》，它是伊万诺夫这位土卫七向"哈菲兹"诗友表达的心声。"难友们"为情所困("每一位都百无聊赖")，借酒浇愁，("只有酒神为你们击钹")，而土卫七本人获得的也只是"棘刺"和"毒针"——那是"埃罗斯射来的宿命之箭"。诗中的赫里奥斯历经磨难又成了他以太阳为题材的诗歌的主题："我心如死灰 / 麻木得已无所祈求！"，当时他的处境如同受难的瑟巴斯蒂安，这位神圣的作家此时也重新写起太阳蒙羞题材的诗：

赤身裸体被绑在柱子上，
我像个被判死刑的囚犯！
你们这些狐朋狗友，
个个都是嗜血的凶手。
欲望膨胀无法满足，
害得我遭此荼毒，
你们借用太阳之眼，
瞄准我丰满的胸脯，
射出一支支利箭 ……

从这首诗就可以清楚地看出当时各种思想异常活跃，"哈菲兹" 同仁们的思想正是在这种氛围中产生的。自然这是由于"哈菲兹"的全体成员受了外来文化的熏陶，其中包括歌德的《西东合集》和弗·索洛维约夫翻译的一些外国诗歌的影响[58]，当然还有普希金《哈菲兹诗译》以及普拉京同性恋诗歌的影响[59]。"哈菲兹"之友的基本主张就是"对价值重新进行评价"：懒惰就是在干大事业(按库兹明的话来说即是"隐韬晦略的赋闲")[60]，色情是破解神秘之锁("赠您设拉子的玫瑰 / 还有销魂的梦幻"，引自《土卫七的幽怨》)，欢愉决不意味着轻

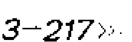
佻，美酒非但不能醉人，反而会愉悦身心。归根结蒂在这种新的价值观的形成过程中，团体内几个成员（库兹明、索莫夫、努韦里）淫乱习气并没有起决定性作用。库兹明在得知成立"哈菲兹酒馆"的动议时，以为这是为他与那些"小白脸们"（"Hafiz-Schenken"）提供同性恋的场所。伊万诺夫在《土卫七的幽怨》中就描写了他这位"太阳心"与他那些唯以调情和亲吻为乐的淫荡朋友之间的冲突。1906 年夏，这种冲突终得化解：没有季诺维耶娃－阿尼巴尔陪伴的伊万诺夫又交上了新的知己，那就是尼采的"快乐哲学"[61]。

伊万诺夫对年轻的"哈菲兹"诗友戈罗杰茨基的依恋使他投入了写作抒情诗的又一个热潮。勃留索夫中肯地指出，应将伊万诺夫的组诗《厄洛斯》"视为一首连贯的抒情长诗"[62]，诗集有两首卷首题诗，第一首说明这些诗是献给谁的，作于何时："你用贴心的诗句诉说着幽怨，/你知道，我戴上了柳冠又为你编织花环/秋空中的新月变成了残月/那年我那忧郁的生活迎来明媚的春天。MCMVI"（Ⅱ，362）。由此看来，诗人认定结集的时间为 1906 年 9—11 月，这似乎与诗句所示不符，可这确是实情，因为诗集中的词句本身具有抒情的色彩。

他对所钟情的人的姓名也玩着"文字游戏"。如组诗《金幕》中的第十首十四行诗用的呼语是"Adlydiam"，诗中写道："你的名字为何能使人沉醉?/ 更何况你又吹响了迷魂的魔笛……"（Ⅱ，388）由此看来，《厄洛斯》的献诗可视为对"魔笛谢尔盖"的应合之作。在这里魔笛乃是纵酒纵欲的象征，鼓吹沉溺酒色是《厄洛斯》的一个重要主题。试看这本诗集的第一篇《蛇》，其中有这样的诗句："我吹一声心爱的魔笛，/ 顿时觉得心醉神迷。"（第 2 卷，363 页，在《抒情曲 2》中又重复了这两句诗，第 2 卷，422 页）魔笛可使人神魂颠倒，这也是狄奥尼索斯亦即巴克科斯的属性，诗集中的那位坠入爱河的主人公在脑海中常常浮现的就是这位酒神的形象。这也为我们解读《巴克科斯》一诗中的形象——"醉眼惺忪的魔笛"（Ⅱ，369）提供了一把钥匙。《来自遥远的地方》一诗未被收入《厄洛斯》，然而，诗中所提到的"魔笛的音调"确使人联想到能让人产生异常感念的夜晚，它是发自人心底的"幽怨之声"（Ⅱ，306）。在《等待》（组诗《北国的太阳》中的一首）一诗中，也写到了夜晚，这是一个受到评论家讥讽的形象："从遥远的地方 / 飘来幽怨的笛声"，这笛声象征着什么，也就不言自明了（"沉默在心中的……是酸楚的爱"，Ⅱ，321）。

伊万诺夫在 1906 年 8 月 1 日致季诺维耶娃－阿尼巴尔的信中曾提及他对戈罗杰茨基的感情，称他惯于用文学作品和神话中的词句诠释自己的感情，因而他即刻想起了阿·托尔斯泰《在喧闹的舞会上》（1851）一诗的最末一节："双眼闭合的神秘俊俏的巴克尼斯啊，我告诉你，我在等待，等待你的到来！来到面前的人是你吗，我不知道，还不知道，不过我还是要告诉你，'我真的——真的——爱——着——你'。"[63] 借助这些文字我们便可解读诗集中这个热恋中人的形象，以下是诗集中第二首四行诗，可以说它已直奔主题了：

眸光里充满了忧伤，



召唤声是那么凄凉，
恰似幽幽怨怨的笛声，
恰似起伏难平的海浪。

第三首四行诗的首句“我喜欢你俏丽的身躯”与该诗集中另一首表爱抒情诗的词句异曲同工：“窗口闪出／你那风度翩翩的身姿……”（引自《晨》，Ⅱ，365）这“翩翩”的“风度”具有一种集合意义：既喻示了对心上人的爱慕之情，又是一种文学表达手段：在《晨》中恋爱中人将对方的身材比作白桦，他特指谁，只有伊万诺夫和戈罗杰茨基知道。“哈菲兹”成员在努韦里家举行的一次聚会上，戈罗杰茨基就曾被比喻为白桦。这个比喻在季诺维耶娃－阿尼巴尔的讽刺剧《唱得好听的驴》中也使用过，而且戈罗杰茨基本人也曾表示过，他对白桦有种深深的爱恋之情[64]。诗集中的许多形象处于这种盘根错节的背景中。譬如，对伊万诺夫在为《燃烧的心》所作的第二次卷首题词中提到的季奥吉玛，用于记述在“哈菲兹”和“菲阿斯”中发生的事件时就是已故的季诺维耶娃－阿尼巴尔的代称（“季奥吉玛，你可知道，戴着柳冠的我，你的歌手／用这些文字为谁编织花环？……”Ⅱ，362）。而在《厄洛斯》这部诗集中季奥吉玛原是普拉京《盛宴》中那种轻佻女人，如在《蛇》、《有图谋的女人》和《喷火口》中她就和情爱、色情联系在一起（“鹰被可恶的绳索缚住，他挣扎着”，“伊西达女神，马格达莱纳河，／哦，还有乌烟瘴气的山谷”，“哦，凶神恶煞，还有淫荡的女祭司！”）。季奥吉玛还有第三种含义，波格莫洛夫正确地指出[65]，土卫七和季奥吉玛夫妇的形象在赫尔德林的长篇小说《土卫七或称古希腊的苦行僧》和抒情诗中也有反映。在赫尔德林的作品中爱上男主人公的季奥吉玛，一方面是作品中的女主人公，另一方面是作家将其所写作品献给的对象[66]。我们在解读“厄洛斯”这个形象时应顾及如此纷杂的背景，这位厄罗斯既是古希腊的爱神——而古希腊晚期神话中出现了其弟安特厄洛斯就不无道理（Ⅱ，375），又是普拉京作品中的爱神，他是一种对美的追求，是凡人具有的一种欲望[67]。

伊万诺夫1907年9月27日从扎戈里耶写信给勃留索夫，表明他对“神秘的无政府主义”的立场，信末写了一段慷慨激昂的话[68]。这段话不仅表示了他对勃留索夫所持“神秘的无政府主义”立场的愤懑，而且也表达了他希望尽快出版自己诗集的心情，这部诗集是献给勃留索夫的，而且也是对往日这派作家精诚团结时期的缅怀[69]。诗集诗稿的重新整理工作始于季诺维耶娃－阿尼巴尔死后不久。1908年1月8日伊万诺夫写信告诉勃留索夫：“整理工作基本结束，剩下的工作就是把诗稿重新编排一下，把那些因故未能发表的和以作废处理的旧稿重新誊写一遍”。看来所谓“重新编排”也没有打破原有的“三部曲”的主体结构[70]，那就是《燃烧的心》－《Speculum speculi》－《厄洛斯》[71]。

妻子死后的一年里伊万诺夫无心从事文学活动，这使得他的第二部诗集未能如期出版。只是到了1908年春他才发表了组诗《晚祷》，这是他与妻子共同生活的最后一年即

1907 年的夏天创作的。伊万诺夫在 1908 年 11 月 7 日致勃留索夫的信中谈到他"搁笔"的原因，是为了"静心凝神"。他内心世界发生了巨大变化，开始对通灵术的玄学发生极大的兴趣。并以诗歌为形式探索其中奥秘，于是他的创作又进入一个高潮。伊万诺夫在同一封信中提到他拟出一部新的"抒情的书"，题名为《爱情与死亡》，内容是"纪念亡妻的抒情诗和十四行诗"。伊万诺夫建议将他已写出的新诗(计 37 首)以单行本出版，这与他当年出版《厄洛斯》时的要求一样。不过，勃留索夫拒绝了这个要求，只同意将新诗作为增补与旧作合并出版。这已成了出版伊万诺夫作品约定俗成的形式了，如若有新作就照此填充进去，成为整部诗集的一个"组成部分"[72]。于是原诗集中就又增补了一编，而伊万诺夫尽快出版新诗集的"精神祈求"却愈发强烈[73]。由于两人意见不合延宕了出版时日，伊万诺夫 1910 年 1 月 3 日再次致信勃留索夫，在信中他抱怨说："放弃《燃烧的心》简直是太不情愿了。"勃留索夫也满肚子怨气："《燃烧的心》确是我们非常需要的书。它的出版每拖延一天都是巨大损失，因为你对俄罗斯文坛，对俄罗斯社会，对整个俄罗斯都是不可或缺的。"[74]

《爱情与死亡》是伊万诺夫诗歌创作的一个转换点。一向看重诗歌创作形式的伊万诺夫在行文时有意模仿宗教类作品的表现手法(咒语、赞美歌等)，这是他彼得堡创作阶段诗歌探索的核心，而且这种诗体成了他的利器。从此十四行诗、十四行冠诗、抒情诗、六行诗、格洛萨诗成了他坚持采用的诗体，其理论基础是他在 1910 年所写的《象征主义的遗训》中奠定的。而诗歌的内容则是描写幻觉，在这种幻觉之中伊万诺夫或借助本人的力量，或借助明茨洛娃神智学同亡妻"幽会"[75]。在这种情况下诗歌的形式，如十四行诗这种形式就成了诗歌的基本内容，因为这种形式即刻会使人联想起但丁《新生》中那些象征性描写，伊万诺夫的《爱情与死亡》类似于《新生》。"幕"在诗中的作用显得至关重要，它不仅成了诗歌的标题，而且成了他诗艺的主要组成部分(组诗《蔚蓝的幕》，十四行诗《致读者》)。

1910 年夏伊万诺夫又写了一组诗，于是他对诗集进行第三次增补，将这组诗以《玫瑰园》(原文为英文)为题组成其最后一编。当时他还有一个计划，即把整部诗集分为两卷本[76]，以季诺维耶娃－阿尼巴尔去世日为界，此前写作的作品为第一卷(包括我们熟悉的篇章《燃烧的心》、《Speculum speculorum》和《厄罗斯——金色的幕》)，此后为《爱情与死亡》和《玫瑰园》组成的第二卷。其实，被列入第一卷的也有一些 1907 年后的诗作。

《玫瑰园》是对玫瑰象征意义的尽情发挥，它的象征意义因视觉不同而异，而各种不同的象征意义又寓于各种不同的诗体之中，各种不同诗体的诗作又有各种不同的题材，如神话题材、文学题材和宗教题材(伊万诺夫本人直接指出的有 A·维谢罗夫斯基和 E·阿尼奇科夫的民间文学题材)。这样，玫瑰就象征着世间一切事件和现象。从这个意义上来说，这一编就是同一主题诗歌的汇集，而《玫瑰园》也就是宗教祈祷的集成。

5

1912 年夏，维·伊万诺夫筹备出版另一部诗集《温馨的秘密》，当时他和妻儿住在内维塞尔近郊萨沃耶（法国北部）的一座别墅里。伊万诺夫以诗歌记录以往的事件（与什瓦尔萨隆的联姻），转达彼得堡文学界关于他的传言，并以诗歌为形式继续同文学界的朋友和志同道合者进行对话。

《温馨的秘密》这部抒情诗集于 1912 年底由奥雷出版社出版。当时伊万诺夫正在国外，他把书稿寄给了彼得堡的诗人斯卡尔金，委托他办理出版事宜。筹备出版的工作是秘密进行的。伊万诺夫写信给斯卡尔金，称"不仅书名上有'秘密'二字，出版之事也要对所有人保密！"[77] 这本献给"诗人亚历山大·布洛克"的诗集收入的是两种诗歌，一种是"纯粹的艺术品"，维·伊万诺夫认为它们是对"隐私存在的承认"，另一种是偶尔为之的"无遮无拦的抒情"。两种诗歌汇于一体，这也是作者生活的外在反映，当时与"温馨的秘密"有关的事件使他一度脱离了昔日"塔楼"聚会的诗友。诗集有两个标题，有两种主题，"温馨的秘密"或"戴着面具"展示的是维·伊万诺夫生平中一个为人所熟知的片断，它被他称为现实生活的"升华"（伊万诺夫之子，季诺维耶娃之孙德·弗·伊万诺夫的诞生，被诗人看作生对死的战胜）；而另一编题目为《贡献》，则把志同道合的诗友们召集到"诗歌的盛宴"上来。以往的诗集中，大都是献给同时代的诗友的，一以贯之的是抒情式的描写，而《温馨的秘密》则一改常态，在它的各章节中"个性"和"共性"的东西统统消失殆尽。维·伊万诺夫在诗集的前言中写道："作者将这些付梓的诗作进行检点，不禁第一个感到窘迫：这些不同的东西本不可杂烩在一起的。"收入两编的诗分属两类：《温馨的秘密》中的诗明显地是抒情类的，而排列上也不大符合时间顺序；而《贡献》这编则不然，收入的都是些零零散散的"小诗"。第一编艺术地营造了一个"尘世"的温敦之乡，它因对"神灵的景仰"遍及"尘世"，第二编的内容只"囿于艺术的范围"，描写的是日常生活。



"秘密"这个形象是维·伊万诺夫的一个重要的美学理念，它充斥于他的各种诗文中，成了这位诗人、哲学家描绘爱情、创作和宗教的万应利器。伊万诺夫 1917 年在一篇自传中追述了他的一位中学同学曾"未卜先知"地料到他将来必定会成为"超凡脱俗的诗人"[78]。伊万诺夫曾从一篇废弃的手稿中发现，"基督在现世上是无处不在的"，这就隐含着一个秘密："基督的秘密就是人的秘密"；万物都是"隐现"的，这可以充作重要的艺术表现手法之一。伊万诺夫把"施爱"视为"秘密的行动"，是为"世界灵魂之躯一针一线地编织衣装"，他坚定地认为"宗教是没有躯体的，并非人们冥冥之中感觉的那样"。

"温馨的秘密"这一形象直接取自于席勒《权当荷马头上的印记》的卷首题诗：

忠诚老迈的荷马！请谨守这秘密！

恋者心中的幸福只应托付给诗人！[79]

这首题诗后收入组诗《纪念板》(德文为《Votivtafel》,来自于拉丁文 tadula votiva,意为"写有约言的木板")。这种"纪念板"被古罗马人悬于庙宇之中,用于驱除凶险。这首诗与"温馨的秘密"在伊万诺夫创作和生活中所起的那种"魔力"作用息息相关[80]。在伊万诺夫看来,以文学为阵地来宣传宗教哲学思想显得不是多么迫切了,而诗歌创作的新使命已变为抒情式的表白:"用歌声袒示我的生活"。



6

1905 年出版了一部《北国之花古色古香》,其中有三篇剧作:勃留索夫的《大地》、巴尔蒙特的《三次花期》和维·伊万诺夫的《坦塔尔》。这三部剧作都将俄国象征主义戏剧的多样性表现得淋漓尽致。这种多样性此前只是在理论著作中有过论述，也只是一种自在的体验,而现在却成了一种持久的文学现象。按照伊万诺夫的构思,悲剧《坦塔尔》是描写蔑视上帝的主人公及其历经叛逆的后裔生活的三部曲的第一部。这部悲剧的主旨已不再是探讨个人主义及其在摆脱造物主的辖制获得个人崇高的精神自由和独立的过程中的作用的问题了。维·伊万诺夫双管齐下,一面写作《坦塔尔》,一面写作三部曲的第二部《尼奥巴》。坦塔利达的血管里流淌着不安分的血液，她采用以其人之道还治其人之身的招数占有了坦塔尔。女人的天性中有另样的欲望,她们有着自己独特的手段。伊万诺夫认为,女人天生就是一股祸水,女人就是"半人半妖":她爱着男人,却又为着自己的独立同男人厮杀。因此伊万诺夫认为,"未来悲惨的命运与未来女人的命运及其品格密切相关"(第 2 卷，第 202 页)。随着《坦塔尔》的封笔,伊万诺夫再无心写作《尼俄伯》了[81]。虽然三部曲未能成就,但它的主体在伊万诺夫后来写作的悲剧《普罗米修斯的子嗣》中那些神话化的人类世界史的资料中得到体现并得以发挥。这部悲剧写于 1907 年,发表于 1915 年,是伊万诺夫以人类学和历史哲学观点对人类未来和自己创作历程(革命前阶段)进行的总结。

在悲剧《坦塔尔》的开始,主人公坦塔尔,宙斯和女神普罗托之子,盛气凌人,刚愎自用。他在自命不凡得意洋洋的同时也感到无所希冀的困扰。作者认为,这种"混世魔王式"的极端自私人性,是与从事创造应具有的素质格格不入的。后来坦塔尔肆无忌惮地以全副热情——完全按尼采的教导——冒神之大不韪完全把荣辱置之脑后，他贪图奢华并因千金散尽而感到"怡然自乐"。他变成了真正的悲剧人物,走上了堕落的道路,为自己选择了

这样的命运:"要敢掠敢抢,这是上天给我的安排,我这样做了,死而无憾!"坦塔尔认为在他行动的那个瞬间,即盗取圣食那一刻,得到了永生。正是这种"追求瞬间享乐的哲学"歪曲了宗教关于安贫乐道的教义,亵渎了创造性的冲动,暴露了悲剧的主人公的罪愆。坦塔尔违逆世界秩序的胡作非为最终是徒劳的。红尘中人不会跟着天上的神仙亦步亦趋(圣食可使神仙不死,也可揭示各路神仙的本性)。在天上靠行凶打劫而获得永生者唯有狂暴、自私又毫无创造性的艾克逊和西叙福斯。坦塔尔的沉沦与狄奥尼索斯的放荡有相似之处,但前者并没有克服人类唯利是图的个人主义观念("活着就要冒死抢劫,或者安贫乐道"),他没有感受到宗教群体和舟共济的快乐。他在生活中只替自己打算,从不为世界贡献自己的力量,与世界格格不入。主人公空劳一场最后化作一支"熄灭"的灯:坦塔尔手执一个大大的空灯罩游走在阴间。克服个人主义,乃至克服利他主义者身上的个人主义问题是形形色色的悲剧的主题。伊万诺夫认为,"宗教"道德意识胜似"超人"意识,这部悲剧真正给人教益和启示的并非主人公的命运,而是作者主张的群体意识,有了这种意识就可以批判个人主义者的暴行,培养个人主义者的牺牲精神,在作者的感化下幡然醒悟,改邪归正,再造一颗凡人的心。

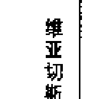
左翼报刊对《坦塔尔》发表了一些轻蔑的评论。其中一篇文章称这部悲剧的语言是"粗俗的"(科甘)。而象征主义者的出版物则对维·伊万诺夫所进行的认真的试验表示赞许(勃留索夫、丘尔科夫)。布洛克在《论戏剧》(1907)一文中写道:"象征主义戏剧出现在俄国……是一种偶然现象,它是舶来品,表演起来带有异域的情调,勃留索夫的《大地》如此,维亚切斯拉夫·伊万诺夫的《坦塔尔》亦如此。"(布洛克,V,169)这就是人们对之进行非难的客观原因。而梅耶霍德即时就将《坦塔尔》(还有勃留索夫的《大地》)誉为俄国象征主义戏剧进入"文学界的先声"[82]。

维·伊万诺夫确有这种意向,他在1904—1906年撰写了系列文章,把论述戏剧问题摆到象征主义理论的中心位置,并将之视为象征主义的社会宗教和美学任务。伊万诺夫认为古希腊悲剧可以径直作为人们正在寻找的当代神秘剧的典范,这种神秘剧应植根于世界各民族神话,可使表演者、观众、知识人士和普通百姓融为一体,共同参与。在他看来,未来的戏剧是全民意志诉诸的载体,能够解决民众精神和社会政治活动中最为重要的问题。伊万诺夫在社会和文化上的幻想以宗教和戏剧上的乌托邦形式体现出来。伊万诺夫认定戏剧有惩恶扬善的使命,有份外的美育功能,于是他就排斥了高雅的表演艺术理论,认为那是靠面部表情做戏。伊万诺夫还认为,戏剧发展的历史表明,它已背离了宗教和社会中甘于牺牲的行为,作出牺牲的悲剧主人公不过是"受难的神"(首先是狄奥尼索斯)的翻版,而且戏剧走向了它的反面,因为表演与观众脱节,人物脸谱化(莎士比亚和经典戏剧作家们)。伊万诺夫预言,戏剧要回归到宗教神秘剧和情节剧的表演上来。剧中人的面具也要恢复成透明的,透过它可以看到"神灵的面目"。因此,戏剧作家的言行应与大千世界的变化

相关，言则说其“全面和普遍的”现象，行则做“绝对”应做的事情[83]。伊万诺夫还主张剧中人物并不是特立独行的另类人，诺斯替教派认为，人类是一个整体，伊万诺夫据之教导人们要把剧中人物视为“作为整个人类的我”，剧中人的命运就是全人类命运的集中体现。对任何一种生活、性格、行为和情节作具体描写都是不可思议的。

作为戏剧作家的伊万诺夫竭力坚守自己的信念。然而他在鼓吹全民艺术的同时也深感自己应“献身于神话创作”，统领宗教生活，于是写下了一些有神秘教化意义的作品。神秘的宗教祭司的精神与其社会民主思想发生了碰撞。要理解他的悲剧作品，就要对其进行文化和哲学、历史和文学多方位的诠释，因为这些作品表达的关于世界秩序和人通过艰苦磨炼化为神的概念实在太复杂了，引他入胜的那些大量又少有人知的神话材料经他整理后显示出的意义也太深远了。甚至专心研究伊万诺夫的作者们也不敢解读他写的悲剧作品。泽林斯基对古希腊戏剧颇为熟悉，并与伊万诺夫共同研究经典哲学，他也称悲剧《坦塔尔》像迷雾重重的大海，他只是捕捉到其中些许思想[84]。

伊万诺夫在从事戏剧创作初期有着明显的复古倾向。他很看重古希腊悲剧对宗教意识的生动表现，这种意识是寓于神话之中的。因此吸引他的戏剧作家不是叶甫里比德，也不是索福克勒斯，而是埃斯库勒斯，他曾将埃斯库勒斯流传下来的七部悲剧据原本完全翻译出来。



在伊万诺夫《坦塔尔》和《尼俄伯》中（值得注意的是，这也是埃斯库勒斯失传的两部悲剧的剧名）可察觉到它们在格式上、诗体（抑扬格的三节拍）上和语言上同埃斯库勒斯悲剧的联系。然而宗教神秘剧的场面和混世魔王这类人物形象使伊万诺夫得以将埃斯库勒斯的悲剧转化为象征主义的作品。伊万诺夫将有关坦塔尔、西叙福斯、伊克西翁和尼俄伯的各种神话故事（荷马、品达罗斯、叶甫里比德、贺拉斯和奥维德）混杂在一起，使剧情错落有致。他不趋求时尚，却在自己的悲剧中注入现实问题的元素。

依照古体来创作现代的悲剧作品必然要遇到剧本中抒情诗写法的问题。按照象征主义文学观，其中应以抒发个人之情为主。伊万诺夫认为，悲剧的目的应是达到表演者和观众的“共鸣”。虽然尼采关于抒情诗发展到最高阶段就会演化为悲剧（“乐魂可生成悲剧”）的论断激励象征主义作家去创作戏剧作品，而世世代代的作家在作品中最大限度地突出自己个性的愿望总是落空。伊万诺夫却认识到宗教戏剧是戏剧的源头，发现联系抒情诗和戏剧作品的纽带乃是古希腊的酒神赞歌。运用它便可引起一个人“整个身心的亢奋”。维·伊万诺夫竭力复兴狄奥尼索斯的这种体裁，并将之引入象征主义的文学创作中来。前面已经提到，诗集《通体清澈》的第四编就是由这种体裁的《伽倪黑得斯》、《赫利阿得斯姊妹》和《受难的俄耳甫斯》所组成的。它们的结构很简单，即以群体合唱的方式与主人公对白。这种合唱是用以抒发感情的载体，其性质不是个人的，而是群体的，是狄奥尼索斯式的，其中饱含着希冀、预感、对主人公的畏惧（这是命运使用的武器）和为主人公而生的忧虑（这是

命运的馈赠)。在表达为主人公而生的忧虑时酒神赞歌与狄奥尼索斯式的行为和悲剧之间的关联尤为明显。伊万诺夫对此专门做过解释,强调指出酒神赞歌的意义不仅在于它是这部悲剧的核心,而且是狄奥尼索斯戏剧中独立的题材[85]。

然而维·伊万诺夫创作的悲剧,无论采用的是古希腊的形式,还是象征主义的形式都不合时宜。他的下一部悲剧《普罗米修斯的子嗣》历经十年才得以面世。它仍保留了古希腊戏剧的宗教色彩,是一部风靡全球的宗教神秘剧。可是伊万诺夫在这里并无多少创新,其第六幕《通体清澈》,系由"神秘剧合唱"构成的。

维·伊万诺夫试图以其新作激活业已走向衰落的象征主义,使人对他产生一种刚愎自用之感。直到1916年伊万诺夫仍坚持认为"戏剧乃是我们今日进行文化历史革命的中心策源地"(Ⅱ,218)。他在对《普罗米修斯》作的情景说明中指出,表演是在舞台上进行的。神秘剧并不隐晦,它只是一种概念。伊万诺夫借鉴拜仑、雪莱还有瓦格纳(后者是库兹明添加的)的经验,更新了悲剧的面貌(《尼贝龙根人的戒指》)[86]。伊万诺夫1919年在这部悲剧再版前言《普罗米修斯》中指出这部悲剧采用的是"浪漫主义的形式",这表现在它的结构不合宗教剧的规范,合唱诗是押韵的,而对白诗却不押韵。



维·伊万诺夫本人承认,他运用赫西奥德著作以及奥菲士教和诺斯替教的有关说法对关于普罗米修斯的神话进行了"自由的"演绎。而且,他作为宗教诗人有权进行宗教题材的创作。他在这篇前言中提醒人们注意,他对神话的诠释是为创作悲剧的作者们提供的。他新创作的这部悲剧也从他以往的诗歌中选取了许多心爱的题材。悲剧的创作激励他又写出了一系列的诗歌作品,其中最突出的是《人》,它似乎是这部悲剧的补充,它又可算作世界神秘主义文学的收尾之作(不过不是悲剧这种体裁罢了!)。在维·伊万诺夫笔下,人类世世代代的各种虚构都是源于奥菲士教关于天神的幼子狄奥尼索斯被泰塔神撕碎吞食的神话故事。这个神话的形象不止一次地出现在他的作品中(《尼俄伯》、《普罗米修斯》、《狄奥尼索斯的心》和《人》等)。狄奥尼索斯的神体被泰坦的后裔撕得粉碎,化为灰尘埋入黄土,又衍生成人。因此,人本是神托生的,他们将来会变成神。这个神话故事就是伊万诺夫悲剧中无处不在的"超级情节"[87]。

普罗米修斯怀着慈父般的爱,将天火窃来送给人间,教会凡人利用它从事手工业和农业生产。他知道,一切开创性行为(尤其是泰坦的)都会破坏世界原有的平衡,招致回应性行为,引起一系列纷争。先期的获得最终是需要补偿,受到惩罚的(这就是酿成埃斯库罗斯所著悲剧的根源)。人类是无法获得自由的,普罗米修斯也因盗火和弑兄之罪难脱其咎最终坠入死亡和罪恶的深渊。整部人类的历史就是一部因保存使用天火悲惨地在冥冥之中受到报应的历史。普罗米修斯送来的火种激励世人去改造这个难以征服难以应对的世界。俄罗斯思想界最紧要的神正论问题,被伊万诺夫漠视了,至少是搁置了。

普罗米修斯在这部悲剧中的形象,并非一种"典型",也无"性格"可言,作者只是把他

视为一种精神真理的"形象性象征"[88]，而泰坦并非领袖，也不是人们敬仰的对象，却是文化和文明的首创者。通过这种"浮士德式"的道路人类才能达到"自立"，掌握建造"世界大厦的砖瓦"。而狄奥尼索斯躯体的碎块命中注定要成为构造神人的原材料。悲剧所描绘的人类意志是靠虚无缥缈的、拟人式的、甚至寓言式的角色来体现的。比亚和克拉托斯分别是暴力和权力的化身（正如在埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》中一样）。而地球上第一批不安分的居民、普罗米修斯的宠儿的名字也各有其意，他们是：阿罗汉——"原罪和原戒"，阿甫托季克——"自我审判"，尼克捷里——"夜间的"等等[89]，也就是说这些名字比剧中人物本身具有的功能和意义还多。潘多拉也不是个独立的形象，她是普罗米修斯女性体，是普罗米修斯取下自己的血肉做出来的，向世界"播撒纷争种子"的"枭女"。此剧通过她塑造了一个象征性的古希腊神话中的魔女形象，伊万诺夫在《尼俄伯》中就热衷于塑造这种形象。

世界大战极大地改变了俄国思想界的关注点，俄国社会也没像伊万诺夫预期的那样对《普罗米修斯的子嗣》表现出多大的关注。鉴于这些情况，神秘剧中紧张地创造生活的激情，其固有的形式，剧中人多种含义的形象和象征性都难以有用武之地，或者可以说这种典型的象征主义宗教剧已经成为昔日黄花。预期和结果渐行渐远。伊万诺夫创造的朦胧神话境遇悲惨，没有得到社会的回应和认可，只能充当他个人的"抒情"而已。尽管他用心良苦，技艺卓绝，但他的作品还是备受冷落。他自以为他的作品对世界和人生进行了深刻的解释，可舆论认为这是饱学之士的闭门造车，而且在艺术方面亦无多大开拓。

现代研究者发现，维·伊万诺夫悲剧的创作原则遵循的是陀思妥耶夫斯基构建世界的道德观[90]。这一说法有一定的道理，因为陀思妥耶夫斯基的创作对象征主义文学，对伊万诺夫的全部或某些作品都具有非同小可的意义。大家知道，维·伊万诺夫曾极力支持莫斯科艺术剧院将陀思妥耶夫斯基的小说改编成剧目的设想，俄国悲剧这一剧种的诞生与这些小说也不无关系。但在具体的改编过程中，他又顾虑重重，因为他那反表演艺术理论与剧本的创作发生了矛盾："陀思妥耶夫斯基的戏剧" 需要表演艺术。两者还有一个重大的差异，即在陀思妥耶夫斯基小说和伊万诺夫写的悲剧中，主人公道德观念的结构不同。如果说在陀思妥耶夫斯基的小说中道德观的结构是两级（善—恶），并具有沉沦与复活的冲突，那么在伊万诺夫的悲剧中对人类的关爱，人类的自由则寓于不可避免罪恶的行动之中。

如果把《普罗米修斯的子嗣》作为一部文学作品来读，那么其中许多东西就会被忽视。"看来，维·伊万诺夫的《普罗米修斯》是将社会主义社会之前一切普罗米修斯式人物概括无遗的一部作品，"洛谢夫如此评价这部世界性历史神话的"深藏的隐秘"[91]。我们主要靠对恶（诚然，这种恶不是"阿里曼式"的而是"柳齐弗式"的[92]）的描写来评论各种光怪陆离的神话，尽管用"深藏的隐秘"一语并不十分中肯，但它确是一种世界性的创造力。

维·伊万诺夫注意到舆论认为宗教的时代已告终结，但他相信另一种"新的更为完善

的宗教观"刚刚兴起。其实,他早就意识到,为一种没有信仰、没有名分的宗教文化而斗争是不值得的,也是轻率的。他并非异教徒,但却自诩"神秘宗教的祭司"。他在为新悲剧写的前言中称,这部悲剧中的普罗米修斯"乃是一种独特的废除崇拜的泰坦宗教的布道者和祭司",他的布道讲明了"这种宗教未被歪曲的实质"[93]。伊万诺夫在宗教哲学上所持的是一种诺斯替教的混合主义(他本人称之为"亚历山大式"的混合主义)观点,认为真理反映在对神的崇拜之中,要建立万应的宗教或形成以神话和神话创作为基础的"更完善的宗教观"。伊万诺夫用诺斯替教的方法通过形象和对星原说、神谱和圣书的诠释实现了对受难神种种崇拜的"汇集"。似是而非的宗教学说是没有生命力的。真正精美的关于普罗米修斯的神话应是精美的文学作品。具有重要宗教意义的关于人类未来的思想,实际上就是运用神话形式表达的神秘教派的人道主义思想。

伊万诺夫 1919 年为他的《普罗米修斯》写的再版前言无可置疑地说明,他迫切希望推出这个剧目,使之打入革命的俄罗斯思想界。他阐释这部作品的意义,并且为了适应当时的形势对它作了些改动,强调为自由而战是一场圣战,不可避免地会有暴力和罪恶发生,而且这种斗争带有先天的民众集体性质。普罗米修斯题材在革命年代中是常被采用的。其中有一首著名的歌曲为《我们有铁匠的身躯和年轻人的精神》,它似乎就是对维·伊万诺夫《普罗米修斯》的注解。如将其神秘剧简化则完全可以充作十月革命后前几年的"大众"和"革命剧目"(如《被解放的劳动》)。当时,维·伊万诺夫形成并宣传自己紧跟时代的创建全民戏剧的思想。这从他为周刊《戏剧通报》撰写的纲领性宣言中便可看出。伊万诺夫在工农戏剧协会会员第一次全俄代表大会上正式提出了这个思想[94],又在教育人民委员部戏剧处召开的莫斯科历史剧协会会员大会上和中央剧院的工作中发展了这个思想。他当时在教育人民委员部戏剧处和中央剧院担任领导工作。他的思想在无产阶级文化协会的活动家中间广为传播(克尔任采夫),并得到主张压制"资产阶级戏剧"的领导人物的赞许(教育人民委员部戏剧处领导人加米涅夫、科甘等)。卢那察尔斯基于 1920 年也对这种"不甚明朗的集体主义"做出回应,称之为维亚切斯拉夫·伊万诺夫"议题"和"当代"的思想[95]。

维·伊万诺夫作为《普罗米修斯》以宗教题材进行创作的作者,感受到基督这个形象和基督教的价值观具有巨大的吸引力,对作家而言舍此而谈论人类的未来是不可思议的。他在为《普罗米修斯》所写的前言中表示了他对基督教的态度,他发现"纯形式的传说"已失却了"其生命力和宗教价值"[96]。他赋予了普罗米修斯某些耶稣的特征:爱护人类,为使人类获得真正的自由甘愿献身,深明一人受难大众获福之大义,他不避叛徒明知自己难逃被钉死的劫运。剧本的结局是普罗米修斯自感心力交瘁,同苦命基督的命运相吻合。

也许维·伊万诺夫笔下的普罗米修斯可以成为"另样的",布洛克正是在《十二个》中以这种另样的形象取代基督的。在《普罗米修斯》这部悲剧(及其前言)中还有几个重要的基督教概念式的形象(圣女和温顺的圣子等),但他们已失去了具体的宗教意义,不过是一种

时序错位的，整部神话中的人物而已。剧中人普罗米修斯的教理是乐观的，全然没有末世论和宗教的说教。人们可以靠自己的努力和泰坦神暗地的锤炼修成神人。对于基督教义异常重要的自由选择，在这里已不起任何作用了，所有这些在维·伊万诺夫的作品中都成了20 世纪的一种征兆和曙光，这个新世纪承载着诸多的诱惑，引得各色人等上演了一系列独断专行，推行民主，强化专政制度，预测未来，实行亲者疏，疏者亲的政策，在暗中谋划世界的格局等活剧。

别雷发现，在维·伊万诺夫的悲剧中主人公常常就是作者的影子。《普罗米修斯的子嗣》中的那个隐形的泰坦孪生子之一就是一位聪颖的诗人，他是为了实现泰坦式的理想而心力交瘁的"求索者"[97]，别雷称从事了 30 年创作活动的诗人"心力交瘁"，用词显得夸张了些。但别雷对伊万诺夫剧作的评论确是意味深长的。别雷也曾试图创作描述世界和人类命运的宗教神秘剧，他深知，这种世界性"题材"的作品，必须将大千世界体现无遗，(作者及其思想)不能改变固有的所谓神的意愿。神的启示已经固定成形，不能再去发展它。在这个意义上说来，《普罗米修斯》这部人类神秘剧把伊万诺夫搞得"心力交瘁"。由于类似的原因，1905 年他在悲剧《坦塔尔》将要封笔之际又将之丢弃。维·伊万诺夫对戏剧的兴趣始于创作《普罗米修斯》，但此后这种兴趣便消退了下来，戏剧创作再也难以吸引他了。

7

维·伊万诺夫在美学界、哲学界和文学评论界的声望(尤其是他作为年轻作家的导师)要比在诗歌界更为大些。我们还有理由说，他最初的自我定位，首先是研究古代世界史(他用拉丁文写的关于古罗马专卖问题的学位论文直到 1910 年才得以发表)和古典哲学。伊万诺夫是如何将如此众多的学科联系在一起的呢，研究一下这个问题不无价值。须知，这种联系不仅是建立在内容、思想层面上，而且是建立在文学、哲学和语文学等各种学科的层面上的，这些不同的学科有着各自不同的语言表述方式。

将不同的语言表述方式合而为一，这就在俄国象征主义文化中派生了一种万应的作家，比如与伊万诺夫关系密切的安德列·别雷。这类作家堪称世界文化中的榜样，我们可以举出其中一些对伊万诺夫发生重大影响的作家。如离我们年代较近的哲学家、语文学家和诗人尼采。众所周知，伊万诺夫痴迷于尼采哲学，视之为自己的终身伴侣，青年时期他的哲学观发生了根本性变化，但对尼采哲学仍不改初衷。伊万诺夫崇拜和看重的作家则是歌德，他还是位学者。使伊万诺夫得以冲破所谓新时期——人们往往按文字来划分历史时期——文化范畴的是古希腊的哲学家，首先是苏格拉底之前的哲学家。

我们在谈论俄国象征主义时通常会涉及那些不单以文学为宗旨的象征派诗人，然而，

那个时期的某些诗人同时又是哲学家和评论家。对于这种现象我们还没有进行充分的阐述，伊万诺夫就属于这种诗人，人们只注意到他在这些领域取得了重大成就，考虑到他的作品的语言形式，称他的作品为"散文"（请比较马克西莫夫《亚历山大·布洛克的诗歌和散文》）。其实，这种散文有着独特的风格，在诸多方面与他的诗歌的特点相一致：复杂的句法结构，独特的比喻，用新词语表达古意等等。还有一点，即伊万诺夫善于运用所谓"通融诗艺"，将散文写得如同诗歌。这个术语是瓦赫杰里专门用来评价伊万诺夫创作艺术的，他还注意到伊万诺夫的诸多诗篇或是对同时代人的应和，或是对"永恒伴侣"的回应[98]。伊万诺夫的文章在更大程度上可视作对某个事件做出的反应，顺言之，他早在德国读书时期就开始为右翼报刊撰写此类文章[99]，以补贴生活费用。最后一点，按照心理学观点，标准语的散文体和诗歌体形式并不像作家头脑中那样划分得泾渭分明，比如，有些素材本来是用作写诗的，但在写作过程中转而写成了散文[100]。帕斯捷尔纳克因而认为可以这样描述伊万诺夫创作中的诗与文的关系：他的创作是同一些语言进行的"诗歌与散文的相加"[101]。

伊万诺夫的散文作品由他本人结为三个文集：《星际旅行——哲学、美学和评论文汇》（圣彼得堡，1909）、《垄沟与阡陌——美学和评论文汇》（莫斯科，1916）和《祖国的与世界的》（莫斯科，1917）。未收入这三部文集的尚有一些文学时评、苏维埃政权建立初期写的文章和侨居国外时在欧洲发表的一些文字以及论述古希腊文化的篇什。

伊万诺夫在象征派刊物上发表的著作为《古希腊的拜受难神教》。它阐释了崇拜狄奥尼索斯的历史，发表在梅列日科夫斯基主编的《新路》杂志上（1904，第1、2、3、4、5、6、7、8、9期）。其中有一个思想就是把狄奥尼索斯对世界的理解解释为基督教对一统世界的神秘主义的感悟。这不可避免地引起了梅列日科夫斯基的注意，因为梅列日科夫斯基也曾借自己作品中的一个女主人公之口宣扬对基督和狄奥尼索斯的崇拜（小说《利奥纳多·达·芬奇》中的卡萨德拉）[102]。有鉴于此，梅列日科夫斯基显然认为伊万诺夫的著作值得推出，虽然它科学性不强，政论性和思想性却很强[103]，完全可以作为授课的讲义，但是，正如伊万诺夫在前言中所承认的那样，它"在科学性和文学性上还远不能称得上完美"[104]。

《古希腊的拜受难神教》一经发表，伊万诺夫就被誉为作家中的思想家，在俄国象征派中这样的作家不乏其人。虽然这部作品发表在文学杂志上，而且属科学体裁，但人们将之视为哲学著作。伊万诺夫在论述古希腊文化时极力强调它的现实意义，这是他未写完的系列文章《狄奥尼索斯的宗教》（《生活问题》，1905，第6、7期）的突出观点。他力求用古典哲学解决现代文化中的问题，并提出一些哲学研究的课题，于是他不由地想起了不久之前死去的尼采。90年代他一直钟情于尼采哲学。

伊万诺夫对象征主义的理论研究活动始于为《天平》月刊撰稿。当时亟待解决的问题是确立并公布"新艺术"拥护者团体的思想和理想，他与勃留索夫等莫斯科的象征派作家结识后深深感到自己应参加到这个派别中来。1904—1905年间，他为《天平》杂志写了一

系列评论，其中有评布洛克《美妇人颂诗》的，评索洛古勃《致死的毒刺》的，评魏尔兰《Poésies religieuses》的，评梅特林克《Le double Jardin》的，评安德列耶夫《红笑》和《瓦西里·菲雅斯基的一生》的评论文章。

他在这家杂志发表的第一批评论论述的是艺术在社会中的作用以及它何以在上流社会将人群分成"诗人"和"群氓"的问题。伊万诺夫的《诗人与平民》一文(1904)通过分析普希金在《平民》(1828)一诗塑造的形象，指出必须创建能够将至今仍被隔离的诗人和民众联系在一起的全民艺术。他为《天平》月刊撰写的社论《雅典娜之矛》(1904)发展了这一思想，文题中使用"战争女神"的名字是有其用意的[105](这是新团体的成员们行动的榜样)。这篇文章还附有勃留索夫的诗《泰西阿里阿德涅》，它显然是一首卷首题诗，此文发表时编者又加了个副标题——《既然我们是个人主义者》。伊万诺夫为描绘通往新型艺术的道路(其实此前就已着手)引入了termini technici这个概念：他认为艺术可逾越"秘而不宣"和"私下操作"的阶段，即使是作家与民众隔绝的阶段，他创作出的象征主义作品也会悄然地为民众所理解，这样就通过"通俗"[106]的艺术实现了"全民"或称"神话创作"的艺术(Ⅰ,730—731)。这种"神话创作"艺术能把民众和诗人在一个供需相谐的新境界中联合在一起。

在这种情况下必然又产生另一个问题，即艺术家如何创作，之后民众又如何理解象征主义。伊万诺夫的第三篇重要美学论文《运用象征的美学原则》(1905年春)就是为回答这个问题而写的。伊万诺夫在文中运用了大量印象主义和形而上的手法、广泛的概念(弗·索洛维约夫《原则》)以及介绍哲学、美学和心理学的通俗话语。他的基本思想是：艺术家的创作心理和民众的接受要本着"腾升"、"降临"和"混沌"三原则(前两个原则的提出是受了尼采《扎拉图斯拉如是说》的启发)。这些术语即刻就为在行文中运用比喻开辟了广阔的天地：伊万诺夫称"腾升"的原则可通过"高飞的鹰"、"掀起的大浪"、"高塔上的召唤声"、"金字塔中神秘的台梯"和"山的巅峰"等来体现(Ⅰ,823)。这个原则一方面可意味着升天投奔神(这是个"宗教用语"。Ⅰ,824)，另一方面可意味着艺术家仿效"将整个尘世的罪恶一人担当"的基督而舍生取义(Ⅰ,824)。这是艺术家一个非同寻常的可引为骄傲的自我认识、缔造"神秘联盟"(原文为拉丁文)和自我改造的过程。然而仅仅有这些还不足以构成和谐，艺术家还应将其收获诉诸并归还大地，"降临"的原则解决的就是这个任务。"降临"的意义就是"祥光的降临"("甘于屈尊俯就的才华"、"霓虹"、"圆顶和拱券"、古希腊庙宇的柱廊等。Ⅰ,828—829)。当然，降临同时也有"赐予"、"关照"、"献美"、"行善"之意。伊万诺夫认为，和谐的形式有赖于这些原则的相互补充，由此可以看出，这是他对尼采《悲剧的诞生》中关于艺术的狄奥尼索斯和阿波罗的两个本原说的回应(伊万诺夫这时还写了一篇名为《尼采与狄奥尼索斯》的文章，说及他与尼采的分歧所在)。伊万诺夫的思想比尼采的更为复杂，他认为第三个原则，即"混沌"的原则是"狄奥尼索斯式的"，说的是"挣脱似的降临"("湍急的溪水"、"瀑布"、"迷宫"、"陷阱的魔法"。Ⅰ,828—829)，这种"混沌"在创作过程中

具有的意义与"升华"和"美"相当。于是,伊万诺夫在他的《古希腊的拜受难神教》中把狄奥尼索斯式的狂喜、迷乱和神魂颠倒解释为不可或缺的宗教体验,这是在执行神的意志,自己先行迷乱,继而作为牺牲被宰杀,于是便实现对复活的体验。

如此看来,伊万诺夫这个时期在宗教史、象征主义发展史和美学方面的关注点聚合在一个问题上,即要确立神秘的、破坏性的、混沌的狄奥尼索斯情结在人类精神世界和活动领域中的作用。他的文化观首先着眼的就是这个问题,因为他认为这个问题涵盖了现代派艺术和派生当时实验心理学和神秘论的欧洲哲学。然而必须指出的是伊万诺夫钟情于这个问题有其生理上的原因,首先是他对季诺维耶娃恋情的萌发和发展,这时他已不顾社会上的流言蜚语,战胜了自己的内心障碍,只求与她结合[107]。进一步说,我们可以把当时的伊万诺夫的思想视为他的生理反应。因此,在某种程度上说,伊万诺夫的这种兴趣乃是他在欲望缠身时对自己进行改造,求得"觉悟"、"洁身"(施洗礼)的表现。

自 1904 年秋起,伊万诺夫就拟举家返回俄罗斯,"因为一个新时代已经到来"[108]。1905 年春伊万诺夫一家来到莫斯科,到彼得堡时已是夏天了,个中原因不止一个。也可能是由于他看中了首都的局势对文学和社会界所起的至关重要的作用。当时梅列日科夫斯基等人主持的《新路》杂志濒临倒闭,而《生活问题》刚刚兴办,伊万诺夫忙于为它撰写诗文和评论。《生活问题》是"新的理想主义者"和对宗教问题感兴趣的青年的阵地(杂志的主编为丘尔科夫)。但是他可能更看重彼得堡,因为那里的文学团体潜心研究宗教和神秘论,对他有更大的吸引力。换言之,伊万诺夫之所以回国,是由于选择了"象征主义"的,而并非"颓废主义的"思想和艺术。

伊万诺夫 1905 年夏回到彼得堡后拟将原在《天平》月刊发表的理论文章重新结集出版[109]。这个文集编成后改变了预定的样子,比如 1906 年夏又加进了季诺维耶娃 - 阿尼巴尔早先在《天平》上发表的论纪德创作的《在绝望的天堂中》一文[110]。这说明伊万诺夫不仅急于表达自己关于艺术和象征主义的理论,而且还要告诉大家这乃是他和妻子合作——这也算是个小团体——的成果。

这种志向在他组织著名的"塔楼"沙龙时则流露得更为明显。对于伊万诺夫夫妇来说,"塔楼"聚会不单单是一种文学沙龙——梅列日科夫斯基夫妇和索洛古勃组织的沙龙和罗赞诺夫家的星期日茶话会都属于这类——而是一种"家庭组织"。它就像所有象征主义者的"家庭组织"一样,具有某种文化元素。家庭成员像在"柏拉图学园"里那样一起就某个专题展开讨论,讨论时(还一边喝着葡萄酒)各抒己见[111]。这种"学园"式的讨论在思想上求同存异,然后由家庭的主人对大家的意见进行梳理综合。聚会的议题时常是席勒和歌德的文学活动,集会的时间选在星期三和伊万诺夫家庭出版社取名"奥雷"(取自席勒主办的杂志《时代》就说明了这一点。毫不奇怪,从"塔楼"内部又分离出更为紧密的联盟,如男子"哈菲兹"和女子"菲阿斯"[112]小组,其成员不多,但他们参加更为广泛的聚会活动(在那里聚结着

彼得堡文学界、演艺界和社会界的精英)。

伊万诺夫当时以"共同协商"作为处理社会问题之道,这个从斯拉夫派那里借用的词语的含义常常与社团及其社会理想相类似。在伊万诺夫看来,"共同协商"还表示一种"形而上的社会政治理想"[113]和对共性的非宗教的神秘体验,正是这种共性将形形色色的人们结成一个(宗教的、神秘的和政治的)"整体"。因而,它可以被广泛采用,如可用于文化剧团、祭社和稍后出现的鞭身教会中,宗教选择的自由乃是共同协商的基础,这种自由曾被作家概念化为"神秘的无政府主义"思想,这是"青年一代象征主义者"的重要思想之一,长期以来在象征派报刊上对之争论不休。

虽然"神秘的无政府主义"一词是丘尔科夫首创的(这是他在《论神秘的无政府主义》一文中提出的一个术语,这篇文章是对布尔加科夫和谢·索洛维约夫的回应,他们两人在1905年曾对丘尔科夫《弗拉基米尔、索洛维约夫的诗歌》进行评论),而伊万诺夫引用此语只是抽取其中表示世界观的意义[114]。伊万诺夫在19世纪80年代已经形成了这种世界观的雏形:他认为人类处于一个新的历史时期的前夕,他运用德国社会学家滕尼斯的术语将这个新的历史时期称为"有机的时代"[115]。从另一方面来说,伊万诺夫对"神秘的无政府主义"的理解是建立在这样一个概念的基础上:人类的意识就是对狄奥尼索斯式的混沌秩序的体会,这种体会是神秘的,易变的,不受约束的。

据伊万诺夫本人称,他最早一篇论述"神秘无政府主义"的文章是《个人主义的危机》。他1905年8月在"塔楼"上就写下了第一批以此为内容的文章,这是其中的一篇。伊万诺夫在这篇文章中指出对人性只作平面、简单、实证主义的理解是不够的。他认为,个人主义在文化史中源远流长,它已经发展到极致,以至于"我们心中已开始了某种转折,暗暗地转向其反面——共同协商","我们心灵深处,我敏感的神经已感到个人主义衰败的征兆"(Ⅰ,836)。伊万诺夫还以尼采的"超人"概念来作为个人主义已走向其反面的一个实例,称这种超人论"已不属个人主义范畴了,但就其必然性而言,它是世界性的,甚或宗教性的"(Ⅰ,837)。我们也可以把伊万诺夫的后一段话看作弗·索洛维约夫的意见,因为他认为基督即战胜了死亡的真正超人(《超人思想》)。伊万诺夫在转而论述预测术的时候提出打破秩序的口号,这不可理解为一种社会主张,却可理解为一种"实有的精神"(Ⅰ,839)。无政府主义者共同协作的精神应表现为结成预言者的社团,其成员是"不知自己姓名的狂人","在世界上找不到位置的个人主义在这里得以安身"(Ⅰ,839)。伊万诺夫在为丘尔科夫《论神秘的无政府主义》(圣彼得堡,1906)所作的序言《论世界的不可认知性》中重复了这种思想:"神秘的无政府主义唯一可采用的,而且又是符合意愿的就是共同协作,其外在形式便是社团,这是一种在冥冥之中精选出来的志同道合者的联盟,其成员之间是'心心相印'的,'行动一致'的……"(Ⅲ,89)

伊万诺夫实现这些理想的理论支持至少有二。一是弗·索洛维约夫的"神权政治"论,

这种理论把全部的政治生活划分成"政权、教会、神启"三个板块。当然这种划分是照搬了哲学家一种社会构成的理想范本——古代犹地那的三种社会设置。伊万诺夫青睐于索洛维约夫设计的模式，并指出，将来的社会要特别发展神启这一部分："我们相信神的威力和神启负有的使命，自由创作就是神的启示，它必将成为一种驱恶扬善的创作，全民的创作，而民众将来生活的社会必将是一个生生不息、和舟共济、真正实现自决的大社团……"[116]我们不难发现这种自由的神秘主义创作同神秘无政府主义在思想上的联系。对新的宗教道路和一种具有历史意义宗教的探索也激励着梅列日科夫斯基，但伊万诺夫的"神秘无政府主义"论与梅列日科夫斯基的"具有历史意义的宗教"说发生了抵牾。根本分歧在于两位作家对古希腊遗产对于基督教的意义理解不同，尽管他们都对其中的狄奥尼索斯的神秘主义颇感兴趣（可参阅伊万诺夫对梅列日科夫斯基所作的答诗《是面孔，还是面具》[117]）。再者，处于革命时期的梅列日科夫斯基认为，"无政府状态"和"神权政治"是两个异常重要的概念，它们与人自由的神秘主义的自决、进行预言的自由和"合作式的个人主义"——这是霍夫曼在伊万诺夫直接授意下写的一本小册子（1907）中的用语——毫无干系。伊万诺夫曾拟写一组论当代思潮的文章，其中已写就的第一篇《当代思潮选萃之一·启示录与社会性》（《天平》杂志，1905，第6期）就谈到了他与梅列日科夫斯基的分歧。

对"神秘无政府主义"持反对意见的，除梅列日科夫斯基和吉皮乌斯外还有勃留索夫。当然首要的是文学和政治方面的原因——勃留索夫作为《天平》杂志的主编发现彼得堡象征主义的团体业已分裂（他化名阿夫列里发表的文章透露了这一点，见《天平》杂志，1905年第5期），他对杂志的领导权受到了威胁。于是他在1905年12月草拟了一份改组《天平》杂志的计划，其中的主要内容就是要求同仁们只能将自己的作品交由自己的杂志发表[118]。后来丘尔科夫成立了火炬出版社，在1906至1908年间，以《火炬》为名出版了三辑文选，称他们出版社奉行"神秘无政府主义"。这就使本已严峻的局势更加恶化。而且，丘尔科夫还召集科米萨尔热夫斯卡娅——她领导的剧院导演是梅耶霍德——谋划成立祭司剧团（布洛克为之写了剧本《女伶》，这个剧院还曾拟在小范围内出演伊万诺夫的《坦塔尔》的片断）。除此之外，"神秘无政府主义者"们后来成了"塔楼"派的同盟军，有了他们的同盟杂志《金羊毛》。布洛克任该杂志文艺部主任，伊万诺夫受邀掌管哲学部，也就是说决定着该杂志的思想倾向。

伊万诺夫在《金羊毛》上发表了一系列的文章，以既定名目的理论观点探讨艺术和象征主义艺术问题，进一步发展《诗人与平民》的观点，集中探讨"神话创作"艺术的概念问题，并把它与"神秘无政府主义"思想联系起来。既然伊万诺夫认定，他那个时代的象征主义文学类似于"神秘的预测术"（Ⅱ，89），那么在他的眼中，象征主义艺术定会变为宗教的、合作的、全民的艺术。于是象征主义被他顺理成章地视为一种创作新神话的艺术："在象征主义艺术中，象征作为神话固有的能力施展开来，它像是神话的胚芽一样成长起来。象征

主义发展成为神话创作是一个自然生成的过程"(Ⅱ,90)。有宗教经验的艺术家会分辨出(或创作出)这种象征,因为象征是"超个人的","本身就有能力把个人那颗默默感受神启的心变为制造举世皆然思想和感悟的机关"(Ⅱ,90)。依此推之,象征主义者和未来的艺术家就能成为"神话创作的机关"(Ⅱ,90)。伊万诺夫认为戈罗杰茨基的作品(《春播》,1907)和列米卓夫的作品(《循着太阳运行的方向》,1907)就属于这种神话创作。它把此类带有民间鬼神迷信色彩作家的自由(创作)定向视为"直接贴近民间创作本原的鲜活范例"[119]。

8

1907年夏,伊万诺夫一家住在莫吉廖夫省的扎戈里耶村。这时的伊万诺夫实现了创作思想的转变。他同"神秘无政府主义"的朋友丘尔科夫决裂[120],因而又选择了新的同路人。在这里也有明茨洛娃影响的作用,伊万诺夫夫妇从1907年冬起就与这位神智主义者有了一种神交[121]。明茨洛娃曾从师于施泰纳,是他组织的第一个秘密小组的成员。伊万诺夫在她的启发下对神秘主义发生了兴趣,开始研究德国通灵术理论,正是在这种理论指导下后来发生了人智主义运动。明茨洛娃1907年9月写的《你在》一文(她还写过《星际》一书)为伊万诺夫进行神秘主义的反省,形成上帝就在心中的心理提供了范本。

其实,这篇文章的中心思想就包含在其题目中,作者暗示的就是普卢塔克对话录之一的《谈捷尔夫的"E"》。这篇对话讨论的是捷尔夫阿波罗神庙上的一个神秘字母"E"的含义,其中一个人从语法的角度解释它象征的是"(你)在"(因为这是俄文"在"的第一个字母——译者注)。这个词句写在庙宇上就是意味着上帝的存在("你在,你真实地存在着")。伊万诺夫认定神是存在的,人在冥冥之中可以体会到那个崇高的"自我"的存在,于是他苦苦寻找内心的上帝,坚信上帝就存在于人的意识之中。此前,伊万诺夫就迷恋于这种体验,现在他不过只是进入了一个亲身感受做"上帝子民"的阶段,这是对弗·索洛维约夫神秘学说的一种响应。教会对于伊万诺夫而言并非只是个组织,而更是一种神秘的同盟。当有人对别人说"你在","将我的存在融于你的存在之中"(Ⅲ,304)时,这个同盟便是在施爱。尽管伊万诺夫对自己的思想表述得甚为简约——如在他的《拜狄奥尼索斯教》一文中那样,但正是他第一次触及人的意识这个理论问题的方方面面,在内容上与他那个时代的心理学接轨(涉及男性心理、女性心理、日间心理、夜间心理、意识、潜意识),在力度上可与施泰纳那些对基督教和人寻找"崇高的我"和"自我"("das Selbst")的心理进行神秘主义诠释的著作相提并论。

伊万诺夫正是在这种背景下研究神秘现象乃至1907年10月17日死去的季诺维耶娃的"显灵"的[122]。之后伊万诺夫"师承"明茨洛娃的神秘主义学说的成分逐渐减少。为了解



释这些神秘的现象，明茨洛娃建议伊万诺夫仍以她为师学习神智学，称她能在神秘主义学说和其他精神活动领域开辟一个新的时代。伊万诺夫自从妻子死后便抽身于红尘，专心研究新的艺术试验，于是俄国象征主义的一篇著名宣言《现代象征主义的两大原素》遂告问世（它原是在 1908 年春做的一次报告）。

在这篇文章中伊万诺夫提出一个重要的美学思想："模仿"（即亚里士多得所称的"奴斯"）是文艺创作的基础。这种"模仿的基本动力"可具有"表征的"、"评判的""阴柔性"，亦可具有"革新的"、"首创的""阳刚性"，而这些特性在作家的文学创作中表现为现实主义和理想主义（Ⅱ，540）。现实主义艺术家不会在他们描写的事物中附加任何主观性的内容，丝毫不会改变它们原来的面貌，同时他们又是理想主义者，却会把所描写的事物"还原成另种样子"（Ⅱ，540），因为他们或借助个人的联想，或借助虚构对之进行了加工。伊万诺夫以古希腊和中世纪艺术为例对这两种角色进行了分析，转而又研究现实艺术，首先研究了象征主义这一流派。这时他以波德莱尔的"对应"论为基础，指出现代的象征派具有的"现实主义"和"理想主义"两原则。在伊万诺夫看来，象征派作家作为现实主义者要深入考究事物本质，通过他们的作品对生活暴露性的描写唤起人们去"直接探索生活的隐秘"（Ⅱ，549），象征派作家作为理想主义者则要将"事物的隐秘"置之度外（Ⅱ，550），却像颓废派那样不断寻找或杜撰一些虚无缥缈的或稀奇古怪的东西。对现实象征主义而言，象征乃是"艺术揭示的目的"，因为世界上任何事物"既然是一种神秘的存在，那就算得上一种象征了"（Ⅱ，552）。对理想像征主义而言，象征的作用仅仅在于借助"人们只靠主观感受而形成的相互感染"将艺术家和受众相互分离的意念联系起来（Ⅱ，552）。

伊万诺夫正是把这种观点作为他为"神话创作"拟定的纲领，并认为这样就"接近了完全揭示现实生活的目标"（Ⅱ，554）。"神话即关于存在的客观真理"，布洛克在他的《札记》中这样概括伊万诺夫报告的要义[123]。以这种观点看来，神话并非对现实的粉饰，而是"对神秘事件和宇宙秘密的回忆"，因此，它是靠"虔诚的预见"创作出来的，"是一种梦谶"（Ⅱ，556）。故而，现实主义的象征派作家进行创作时应"心系整个神祇界"（Ⅱ，558）——这是伊万诺夫借用弗·索洛维约夫的话，因为所谓宗教"就是现实生活的一种联系和认识"，所以艺术的范畴也就与宗教的范畴相当，如果把现实象征主义和现实神话创作的口号换一种说法的话，那就是："现实，再现实些。"（"a realibus ad realiora"）[124]（Ⅱ，561）

伊万诺夫的报告在象征主义作家中引起了轩然大波，因对待"神秘无政府主义"问题的观点不同分成了"莫斯科派"和"彼得堡派"。以安德列·别雷为代表的莫斯科派[125]认为伊万诺夫报告中提出的纲领是在胡乱地为象征主义贴新的标签，以图推行自己与文艺政策的要求格格不入的新计划[126]。伊万诺夫的这一举动引起了文学界派别的更变，直至 1910 年形成了定局，这就是文学史上那场围绕所谓"象征主义危机"的争论。这个时期与伊万诺夫结成暂时同盟的是 1909 年创办的《阿波罗》杂志（其同仁有马科夫斯基、安年斯基和伯

努阿),伊万诺夫在这家杂志发表了几篇重要文章,其中包括评论安年斯基诗歌、巴克斯特绘画《Teiror antiquus》以及评沃洛申和古米廖夫诗集和库兹明短篇小说第三集的文章。

伊万诺夫这个时期写下一系列美学方面和宗教题材的新作。1909 年初他又参加了宗教哲学协会基督教分会,并在该分会作了《论"大地"一词的神启意义》的报告[127]。

"俄罗斯思想"亦是伊万诺夫当时着重研究的问题(上文已经提及他青年时代就曾与19 世纪 80 年代俄国的右翼报刊合作,在俄国第一次革命时期,他竟还秘藏着斯拉夫主义者的号召性文件[128]。现在这种号召慑于不怀好意,并妨害俄罗斯前途的黑预言家势力的淫威不敢公开发布。而明茨洛娃正是以这种号召激励整个文学界,首先是伊万诺夫的)[129]。因此,伊万诺夫在 1908 年 12 月所作的第一场《论俄罗斯思想》的报告,与布洛克的报告《原素与文化》相呼应,他追述了阿格利巴·涅捷斯吉姆斯基的预言和弗·索洛维约夫的"泛蒙古主义"的启示录思想,直接引述了他 1905 年所写的《神启与社会性》一文(Ⅱ,322—323)。伊万诺夫认为,俄罗斯最重要的民族问题,就是社会各阶层、全体人民和知识分子的团结一致问题,革命尚未成终结:"……我们精神的共同体还不协调,内部无序而又异常虚弱……"(Ⅱ,322—323)。他还认为,俄罗斯乃至斯拉夫民族在世界上"扮演一种灯塔的角色"(Ⅱ,327),担当着救世主的大任,当然俄罗斯社会须实现一体化才行。伊万诺夫在表示这种社会的团结统一(还包括面临莫名的危险时)时用了一个词叫作"全民性",并解释说"这种全民性就是众志成城地将离开大地者的真理与大地的真理协调起来"(Ⅱ,327)。应理解这个"大地"的象征意义,它在《论"大地"一词的神启意义》的报告中已被伊万诺夫作了说明。伊万诺夫认为同黑暗势力作斗争关系着俄罗斯的命运,伊万诺夫在评安德列·别雷文集《灰烬》的文章中表示,他要与俄罗斯共命运,同黑暗势力作斗争[130]。

9

伊万诺夫参与了《阿波罗》杂志宗旨的制定,但这家杂志未能起到他预期的作用。杂志的主编马科夫斯基和"青年编委会"对"宗教象征主义"、"现实象征主义"之类并不以为然。这个"青年编委会"的核心人物古米廖夫崇拜的则是安年斯基和库兹明。伊万诺夫的报告在报刊上发表时冠之以《象征主义的遗训》。1910 年春围绕着它进行的争论席卷了整个文艺界。

伊万诺夫的报告第一次在莫斯科文艺小组宣读就导致了勃留索夫与他的决裂。勃留索夫在日记中透露:"赞成维·伊万诺夫观点的有别雷和埃利斯。我们则和他冷淡地分手了。"[131] 伊万诺夫的第二次宣读是在彼得堡,他写信给布洛克邀他一起去做报告:"……我将谈一谈象征主义的现状和究竟还存在不存在象征主义的问题(这个问题在我莫斯科的

同仁中引起了'轰动',并使我同勃留索夫发生了分裂)。"[132]布洛克所做报告的标题取自伊万诺夫信中的词句,为《论俄国象征主义的现状》,而且他被称为伊万诺夫报告的"导读者"[133,134,135]。

伊万诺夫的报告堪称其美学观点之总汇。在报告中他提出一个确定象征主义文学创作方法的任务,认为其内容是新神话,而形式则是运用象征。因此伊万诺夫首先强调了《现代象征主义的两大原素》一文,尤其是其中关于文学纲领部分的一些观点。伊万诺夫此时已将象征主义文学的语言同"祭司和术士的神圣语言"联系在一起,并称这种神圣的语言可同时表达经验过的事物和"客观秘密与主观感受之间的暗合"(Ⅱ,593),可表达"内心感受中的事态和人情"(Ⅱ,594)。这种现代象征主义的语言,"是一种'回忆性',又是一种'超前性'的语言,是一种'神话式的'语言,'神话'是这种语言形式的母本"(Ⅱ,594)。在说明这种神话性、象征性和预言性语言的基本功能时,伊万诺夫将他过去推崇的普希金的《诗人与平民》奉为这方面的榜样。在他的心目中,祭司就是诗人,但是现在人们由于忘却了"神的语言和宗教,变得唯利是图,因此将之置之脑后"(Ⅱ,595)。况且,普希金式的诗人可以唤起诗人们"在生活中建立宗教秩序"的神圣使命感(Ⅱ,595),因为"诗歌的任务就是用有韵律的语言进行神启,这种语言可以将神界和人间连系起来"(Ⅱ,595)。伊万诺夫在这篇文章中写道,象征主义表现的是人的内心隐秘体验,是一种新的神话创作,从逻辑语言学的观点上看来,象征主义诗歌语言的功能相当于术士的语言、咒语谶言(伊万诺夫认为女诗人赫尔齐克作品的语言就具有这种特征)。这篇文章所具有的集大成的意义还表现在伊万诺夫以此对俄国文学中的象征主义流派发展的历史作了一个总结。在这方面他沿用了黑格尔的传统模式,将象征主义发展划分成三个阶段("乐观期"、"蒸蒸日上"期、试图"体现神秘现实主义世界观"的时期)和三段历程(空想的幻灭,美女被出身《女伶》的假未婚妻取代,转向神秘无政府主义)(Ⅱ,598、599)。伊万诺夫认为必须"向'客观'的事物投降"才能解除困惑(Ⅱ,600),因此他转而注重诗歌的表现形式。他提请读者注意,倘若仿效和追求"毫无生气的刻板的偶像崇拜",那么只注重诗歌形式就是有害的(Ⅱ,600),并指出,不应将传统的(僵死的)诗歌形式当作一种规范,它不过是有机的联系,是同狄奥尼索斯创作原素的一种联姻。伊万诺夫将这种有机联系称为"内在的教规",并将之解释为"自由而全面地承认现实价值体系中存在的圣秩",只有这样在创作中才能"使象征意义得以鲜活地发挥,艺术家借这个法宝实施对世界灵魂的包裹,从而创造出比五彩缤纷的大自然更有灵性更为透明的自然界"(Ⅱ,601);不可将这种艺术复杂化,要简而化之,泛泛"象征化"的地位要被完整强劲的象征意义和象征体系取代;清理作品体裁,实现向"重大体裁"——史诗、悲剧、宗教神秘剧的过渡(Ⅱ,602)。伊万诺夫尤其对象征主义悲剧创作寄予厚望。

由于对伊万诺夫报告和此后他与布洛克发表的文章的态度不同,俄国象征主义的阵营发生了新的分化:批判者有勃留索夫和《阿波罗》杂志同仁[136]以及戈罗杰茨基[137];拥护者



有布洛克[138]、安德列·别雷[139]和缪萨革忒斯出版社同人，这家出版社的成员大多属"先锋派"人物，领导人为明茨洛娃(1910年夏下落不明)。伊万诺夫积极地参加了这家杂志和《劳作与日子》杂志的组建和日常工作，成为两家杂志亲密的合作伙伴，并在刊物上发表了一系列关于美学的文章。缪萨革忒斯出版社将这些文章与他1909年后写的文章汇在一起结集出版(《垄沟与阡陌》[140])；这家出版社还拟出版译文集《莉拉·诺瓦利萨》，但因故未付梓，它还根据伊万诺夫等人的建议出版了神秘主义文学作品的译文丛书《俄耳甫斯》(已出版的有来自焦姆内的赫拉克利特、爱克哈特和伯麦的著作)。

20世纪10年代伊万诺夫在《劳作与日子》上发表的文章发展了"法术式"象征主义的基本观点。他的美学著作也显得日臻成熟和周详，深化了早期形成的美学思想。这些著作是在象征主义和后象征主义(尤其是阿克梅派和未来派)受到强烈排斥的形势下写成的，他极力坚持的并非创建新的思想，而是确立象征主义作为一个应运而生的艺术流派应占据的地位。这就是伊万诺夫为《劳作与日子》第一期写的纲领性文章《关于象征主义的思考》[141]和论述艺术学形成过程的美学论文《姿态、面貌和风格》(1912)[142]的主旨。他在这个时期的又一力作是一篇名为《论艺术的界限》(写于1913年秋)的长文，它发展了过去《美学原则的象征意义》一文提出的"腾升"和"降临"的概念。

伊万诺夫10年代还站在象征主义的立场上确定了对待现当代俄国作家和思想家的态度。他的许多文章分别对某些作家，如陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰和索洛维约夫做了表态。在《象征主义的遗训》中伊万诺夫还对丘特切夫的艺术世界进行了详细的描述，认为无论从文学意义上还是从感悟世界层面上说，丘特切夫都无愧为俄国象征主义的鼻祖。他从1910年底至1911年初写下了《陀思妥耶夫斯基与悲剧式小说》、《弗·索洛维约夫的宗教事业》和《列夫·托尔斯泰与文化》三篇文章，而1914年所写的《小说〈群魔〉中的基干神话》则属于论述陀思妥耶夫斯基的专题论文，后来作为一篇主要文章收入《垄沟与阡陌》文集。

在这组为数不多的文章中(称它们为"组"，不单是因其写作年代相近，而且因其内容相连，其中的每一篇都涉及别的篇什论述的人物，而且作者的论点在各篇中都相互契合)重申的是对陀思妥耶夫斯基的评论，这首先是因为在伊万诺夫心目中，这位作家是"离我们而去的思想领袖和巨擘之中最富活力的"，而且"我们赖以生存的一切——无论是在人间还是在地府——都取之于他或通过他得到的"(Ⅳ，401、402)。陀思妥耶夫斯基解决的人生课题乃是"认识人生孤旅，求得自我满足，使人认识到自我和宇宙都寓形于上帝"(Ⅳ，403页)——这与伊万诺夫孜孜以求的人的神秘体验这个人类学问题非常相似。伊万诺夫对"形式的原则"(该文的第一部分)，即陀思妥耶夫斯基小说形式的意义、渊源和创新颇感兴趣。在伊万诺夫看来，小说之所以重要，是因为它是一种庄严，它具有一种"纯悲剧的形式"，他在《象征主义的遗训》一文中预示这种形式将会大行其道。伊万诺夫认为，陀思妥耶夫斯基的小说就是这种悲剧式小说，它使史诗的宗教特征得以复归，其中使用的又是抒情

的心语，宛如戏剧中的主人公娓娓道来的独白。伊万诺夫还认为，陀思妥耶夫斯基对小说的构思，"就其实质而言"也是悲剧式的（Ⅳ，410），这种情况就像贝多芬按对位法创作他的交响曲，就像"悲剧作家的谋篇布局"一样，小说情节的闪现"似如一幕幕活剧"（Ⅳ，410）。陀思妥耶夫斯基的小说及其情节都属"大悲大伤"一类，因为作品"很快就演绎出一场大灾大难来"（Ⅳ，411）。伊万诺夫著述简练的风格旋即引起了同时代人的注意：一位评论家称他的报告"思想底蕴丰厚，其中的每一句话都可以作一本书的章目名称"[143]。后来，伊万诺夫的这种风格得以发扬光大，对陀思妥耶夫斯基开始了接力式研究，如布尔加科夫就莫斯科艺术剧院上演的《群魔》作了一场报告，而伊万诺夫则写了《小说〈群魔〉中的基干神话》作为前者的补充（而他们两人的著述又成了巴赫金《陀思妥耶夫斯基创作的若干问题》一书（1929）思想的出发点，对这一点作者本人毫不隐讳）。

第一次世界大战的爆发及其对俄罗斯构成的切实威胁使得伊万诺夫的注意力转移到对"俄罗斯思想"问题的研究上来。他这个时期写的文章结集为《祖国的和世界的》，它构思于 1914 年春，那个时候战争尚未爆发，但直到 1918 年初方得以出版。其实，构筑民族神话的思想早在他的《小说〈群魔〉中的基干神话》中就有体现，在这部小说中众跛腿魔的求索与福音书上真主（基督）为改造大地而付出的努力是一致的。因此毫不奇怪，伊万诺夫把这场战争视为世界性的大事件，外在的组织形式"军团"与"宗教"的斗争（文章《军团与宗教》），柏拉图主义同康德主义的斗争，俄罗斯与中国／德国式亚洲的斗争（文章《俄罗斯、英国和亚洲》）。他对战争表态的第一篇文章《世界大事》表明，他同与莫斯科道路出版社关系甚密的、雄辩的哲学家埃恩的思想息息相通。顺理成章的是，文集《祖国的与世界的》着重研究了以往俄国斯拉夫派的政治哲学主张（文章《尚存的传说》）。这个时期伊万诺夫最大部头的作品是《面目与俄罗斯的面孔》，它堪称关于俄罗斯思想的重要神话大全：寻找拯救俄罗斯的真主，实行神权政治，寄希望于建立"人间天国"，以抵御柳齐费尔和阿里曼两种罪恶之神（这是从施泰纳作品中借用的两个反面形象）。伊万诺夫还在论述晚年与之交往甚密的作曲家 A·斯科利亚宾创作的文章中记述了他对未来混合式艺术的性质和功能进行思考的心得。

10

伊万诺夫拥护二月革命，而对十月事变持一种复杂的态度。他是以既有的观念来看待这一事变的。伊万诺夫一方面备感自己担负着激活"狄奥尼索斯原素"[144]的责任，另一方面他在革命激情受挫后，已把发生的事件当作对俄罗斯的考验，并以施泰纳和尼采的观点对之进行评价（文章《陡崖——论人道主义的危机》，1919）。然而，由于他持历史乐观主义的

态度，故而形成了一个建造"新人"的人类社会乌托邦的主导思想，认为这样就可以使人性回归到一个新神话的，超然于人道主义的状态。这使得伊万诺夫在头脑中又唤起了他第一次俄国革命时期的思维模式，这表现在他为其供职单位教育人民委员会戏剧部和《戏剧通报》撰写的文章中。

在苏维埃政权时期，伊万诺夫写下杰出的文化学著作《两地书简》(彼得堡，1921)。尽管这本书在形式上是伊万诺夫同格尔申宗互通的信件，作者系两个人，但它是伊万诺夫一手策划的。格尔申宗对此也是认同的，他在致舍斯托夫的信中写道："他开始给我写信，并要求我一定给他书面的答复。我有些不快，因为这有些像作戏，况且我身体虚弱，提不起精神写信。然而他不放过我，直到我给他回信为止。后来我就逢信必复。如果我拖延久了，他就指责我，我实在难以应付。因此，他的来信总是署上日期，而我的去信则不然。我的信往往是开了个头，再搁置五、六天，经他催促，我才写完。……由于我的坚决要求，我们俩互通了五次信后就告结束了。他想把这些信件编成一本'书'。"[145] 由此可分明看出，伊万诺夫执拗地坚持自己的构想，这与他当时的悲惨境遇有关：1920 年夏当他在编写此书时他的第三任妻子什瓦尔萨隆去世了[146]。格尔申宗证实，当时"为孱弱的脑力工作者开设的疗养院"(位于莫斯科涅奥帕利莫夫第三巷)的条件甚差，伊万诺夫就是在这里编写此书的。据格尔申宗亲眼见证，住在那里难以安眠，甚至没有办法思考写作：那里"拥挤、脏乱，毫无舒适可言，而且伙食也很差"，"肮脏，窒息，苍蝇成群，夜晚走廊里总有嘈杂的脚步声……没有窗帘，床垫硬得像木板，房间闷得透不过气来"[147]。后来伊万诺夫回忆道，《两地书简》两作者的争论"并非有意为之"，这部书可作为"从容的交谈"来读[148]。

谈及产生《两地书简》思想的渊源，首先应指出这是两个作者各自在哲学和文化学方面进行探索的产物[149]，这是 20 世纪初俄罗斯哲学界、文学界对革命后形势进行思索的产物[150]，也是世界大战时期欧洲唯智论的产物。顺言之，由于唯智论在欧洲的盛行，《两地书简》被译成欧洲多国文字出版[151]。后来，伊万诺夫本人也认为他与格尔申宗的笔谈继承了中世纪的哲学传统，"是现实主义者与唯智论者的一次永久性争论"[152]。库兹明对伊万诺夫"乐观的古希腊主义"做了个简洁的评语：这是"对格尔申宗游移的无政府主义困扰所进行的学究式的解析"[153]，并把这场争论放到更为广阔的思想和文化背景中进行考察(这个观点不久就在朗道的文章中得到充分的发挥)[154]。

现在我们介绍一下伊万诺夫同格尔申宗从 1920 年 6 月 17 日到 7 月 19 日一个多月间进行的这场对话的一些情况。前一批信件类似泛泛交谈的纪要。此后不久伊万诺夫就直奔主题，提出了要害问题，即人的永生和人的上帝问题。他认为，对这个问题的理解，其实是个自身是否感觉到上帝存在的问题，也就是说，这纯属个人的神秘的体验："有了他才有我，我中自有他。"[155] 格尔申宗的信却提出新的议题，因为伊万诺夫感兴趣的问题在他看来"不值得谈论，甚至不值得思考"(385)。格尔申宗认为思考和谈论人对上帝认知这个神秘

问题属于文化范畴，是一种“无聊又无望的事”(383)。文化问题使格尔申宗生烦：“……近来有些问题使我心烦意乱，诸如人类一切精神成果问题，世代积累并巩固起来的一切认识、知识、价值观问题。它们像恼人的负担，压得我挺不起腰来，像密不透风的甲胄，裹得我喘不过气来。”(385)如此一来，就有了对立面，这就形成了该书的两个话题：作为个人神秘体验的宗教和文化。

然而对文化作空泛的理解是难以形成神秘体验的，而格尔申宗这个急进主义者又对此不屑一顾，而且伊万诺夫在回信中口口声声地坚称人具有这种能力：“这种内心的体验是可以言表的，它也正在寻找这种语言，无以言表，内心就会痛楚，因为言为心声。”(386)伊万诺夫认为，文化被错误地理解了，文化乃是“才赋的真正宝库，而不是任何强暴的集成”，它视文化为“通往爱神和晋身圣徒的阶梯。”(386)柏拉图在对话录《盛宴》中的比喻“通往爱神的阶梯”成了伊万诺夫“腾升”概念中的一个重要的潜台词，它意味着泛泛的爱升华为崇高的爱。伊万诺夫后来对此作了这样的说明：“在我的身边有许多事物和人物——人及其手中的工具，他们伟大的劳作及其成果，以及大地蕴藏的矿产都令我感动，使我萌生虔诚之心。我真想美美地沉溺于这片江洋('naufragar miè dolce in guesto mare')，亦即沉浸于上帝的心海之中。”(386)伊万诺夫引用的是他过去翻译的莱奥帕尔迪《无限》中的诗句和此前波德莱尔《和谐》一诗中“充斥着象征的森林”一语(“我惯于在充斥着象征的森林中漫步”)，这种援引已成为伊万诺夫习以为常的做法，这些引文在他的诗文中比比皆是。如果不把文化作为强暴和惩罚来接受，那么“无以言表”就可成为“可以言表”了。



然而，正如我们已指出的那样，格尔申宗持的是一种急进主义的观点。他在第一封信中就对所谓的记忆进行了猛烈的抨击：“……遗忘会使人感到多么幸福啊，要在心中把一切宗教和哲学体系，把一切知识、艺术、诗歌的痕迹统统抹掉，落得像赤条条来到世上的新生儿一样……”(386)他在给伊万诺夫的第二封回信中又提及自己思想产生的最近的哲学背景：“我像卢梭一样朦朦胧胧地进入了一种仙境，身心完全自由，无忧无虑，尽享天堂奢华。但我知道得太多，这竟成了我沉重的负担。”(第388页)在这里又产生了两个对继续二人的笔谈至关重要的话题，即文化是一种记忆，文化是将狂乱和革命联系在一起的桥梁。伊万诺夫在《致杜波斯的信》中回忆起格尔申宗按自己的观点所绘制的哲学系谱，伊万诺夫认为他“无疑是沉溺于自己对 tabula rasa 的渴望，迷恋于列夫·托尔斯泰的人性及其对人性的描写。最新研究成果表明，托尔斯泰追随的是其心仪的哲人卢梭，而他现在仿效的是托尔斯泰”[156]。换个角度说，伊万诺夫认为，卢梭的追随者就是革命者，而“遗忘的鼓吹者是在扼杀宗教”[157]。伊万诺夫在写给格尔申宗的第三封信中的这一思想可作为阅读柏拉图《理想国》的参考：“然而原罪是不能靠对其外象进行表面的荡涤根除的。拒绝学习，丢弃理念(这是柏拉图的原话)，是为苟且偷安……卢梭的理想就产生于他的无信仰论。”(391)伊万诺夫的如上观点就把宗教同文化，把宗教和文化同记忆联系起来。

其实伊万诺夫关于文化同宗教关系的观点是很复杂的。一方面他指出，"信仰上帝的人无论如何不会承认自己同时有些微文化信仰"，因为"文化信仰是无形的，独立的，简单的，原发的，它与文化不同"，文化是"直接把对他的信仰与绝对的存在联系起来"(391)。另一方面他又指出，离不开"理念之母"(391)记忆的文化，文化"本身就是一种记忆，它记忆的不仅有大地和祖辈的外貌，还有他们做出的贡献"(395)。这些贡献的遗迹也引起了伊万诺夫的关注，他号召大家"崇尚精神生活，还要崇尚先人的贡献"(396)，在内心深处培植文化形态的"奉献积极性"(397)。换言之，即使把"以奉献为题材的神话"一语退一步用于神智学意义上，伊万诺夫还是将文化视为对于个人神秘体验的记忆，而遗忘则给人以"慵懒"、"颓废"的联想(396)。

"这一次您说到了我们争论的要害问题上了"，格尔申宗如此回答伊万诺夫的这封来信(397)。他大体同意伊万诺夫的观点，并强调说，正是这些"祖辈的切实贡献"、"对真理的发现""已经僵化，已经变成累赘"、"干尸、偶像"(398)。在他看来，这些"发现"的内容无关紧要，真理的"现实存在不过是一种途径"，文化遗产只是授人以一种获取真理的"方法"(398)。

我们在谈论这个话题时要问，格尔申宗究竟在多大程度上是借助神智学来寻找自己认知上帝的道路以作为一切神秘学说的基础的，这很难确定。但重要的是伊万诺夫对这种神智学早就情有独钟[158]。他在下一封回信中难以按捺愤怒("就您的本性而言，只会自言自语，也只能算作我的另类朋友"，401)，对于格尔申宗的观点予以校正，径直用上一个有出处的词"受奉者"("神智学者们都用它"，402)。伊万诺夫认为格尔申宗承续的是尼采的情调，不过他的表述采用的是神智学"守门人"的概念(402)，因而就变成了个可怕的两面人，卑琐欲望的体现者，并且在人们朝圣的路上招生纳徒。伊万诺夫把这种情调比作"游牧式的坐卧不安"(402)——这是诗人创作个人神话异常重要的旋律，它在其创作的各个阶段把荒蛮的渴望题材联接起来，这些题材与聪慧的"受奉者"的"定居式"固定文化格格不入("受奉者"一语在《两地书简》中被伊万诺夫用作"黑暗势力"之意，402)。

伊万诺夫通过对格尔申宗的"精神和思想气质"继续加以"梳理"(404，格尔申宗作出的反应是："……您对我的解析恰似医师之于患者"，406)，得出了一个出乎意料的揭示性的结论。他拒绝格尔申宗要他扮演"雄狮式"(尼采著作中的一个形象)破坏者的要求，表示只求作个"促使民众质疑，发生分化的播火者"(403)。伊万诺夫认为，尼采是个破坏者，也是新价值观的倡导者，"他从圣像崇拜的反对者转变成了圣像画家"(403)。格尔申宗的理论价值"就其实质和合理的内核而言，大可与有定评的文化相提并论，但是您还是需要抛却虚荣清除陈见重新做起"(403)。在伊万诺夫看来，格尔申宗理论的实质就是通过人们"朦胧的潜意识"制造这种思想的(403—404)。换言之，格尔申宗反对文化和宗教财富当道，将这两种财富视为人类"本能"的产物，他宁愿"在血管的搏跳中"，而"并非在人可见的

天空中和不可见的天国中"感受到上帝的存在(404)——"人不可见的天国"这句福音书中的用语引起了伊万诺夫的注意,如他的《你在》一文就是证明。

伊万诺夫剖析了格尔申宗思想的杂乱，后就《两地书简》中一个直白的话题，即革命与文化的问题，把这种结论引申到对新建立的苏维埃政权的思想体系上来。伊万诺夫在前面的信中泛泛地分析了革命发生的哲学基础，后来转而具体剖析当代的事件，其由头是格尔申宗在自己的信中表示同情这场革命："现在一场新的暴动震撼大地，人们冲破千百年的羁绊，挣脱社会上那些抽象思想的巨网奔向自由，——这才是真理：劳动者应占有。"(400)[159]伊万诺夫的意见仍与之针锋相对:他认为当时的革命并非争取自由的暴动和开创新时代的肇始,它"不过是黑暗的古埃及文化编年史上新的一页"(405),这场革命采用的"主要是历史学、社会学的,甚至举国而行的方法,而并非乌托邦和无政府主义的方法,亦即这样一种方法:在没有牧民牧马的条件下采取游牧式的个人行动"(405)。伊万诺夫的观点与对革命表示失望的布洛克相合,布洛克认为,革命后积极推行的国家体制背离了主张摧毁的"斯基福派"和尼采的精神。

他们之间最后一次通信仍在原则问题上争论不休,却同时又带有亲和性(一个说"我们之间没有共同的信仰",一个说"我同您确实没有共同的信仰",410)。伊万诺夫对格尔申宗阐述的概念加以综合,并认为他的思想在俄罗斯知识界是有代表性的:"您彻头彻尾、彻里彻外属于我国知识分子,尽管您与之相斗不止。"(412)当然这种亲和仍不失尖锐的对立性——使格尔申宗得以成名的《路标》文集(1909),写的正是知识分子道德规范的失落(他在回信中写下这样的话是有其缘由的:"……您就骂我知识分子吧。"(413)伊万诺夫则把自己开除出知识分子队伍:"……不如说我的一半是俄罗斯大地的儿子，不过已被驱离了这片土地,我的另一半是异地人,一个数典忘祖的塞易斯门徒。"(412)伊万诺夫在信中提及他正在翻译并极力介绍诺瓦利斯小说是不无理由的，因为这部作品探索的也是一种世界各民族都使用的隐秘认知。

伊万诺夫是通过"平民化"这个概念来剖析知识分子文化态度的实质的:"'平民化'——这是个对我国知识分子很有吸引力的词;这种渴望使他们脱离了大地之根。"(412)这种平民化也造就了托尔斯泰:"列夫·托尔斯泰属于理应为您所青睐的那种人。"(412)平民化是为伊万诺夫断然不能接受的,它是一种"背叛、遗弃、逃避和怯懦、慵懒的反应",(412)实现"整体的"平民化的道路是复杂的,"以遗忘粉饰的自由是空泛的"(412)。伊万诺夫并不顾及对方坚守的立场,仍在郑重其事地说:"文化的发展已转向对上帝和大地的崇拜。这是记忆,人类的本原记忆创造的奇迹。"(411)仍在那里布道:"数典忘祖者不是逃亡的奴隶便是获释的农奴,但绝不是自由的国民。所谓文化即是对先祖的崇拜,——文化至今还能隐约地意识到祖先的复活。"(412)伊万诺夫这最后一封信的最后一句话是"我的话说完了"(拉丁语"Dixi")。这种结尾的方式是伊万诺夫在作品中惯用的,"奴隶"(或"获释农奴")

在他的诗歌作品中暗指游牧民族，而"祖先的复活"是他的思想中阐释索洛维约夫理论的用语。

伊万诺夫在最后一封信中又把我们带到他的笔谈的起始点上。他把平民化的话题同朝着上帝升腾联系起来："我又要重复并见证这样一个实情：世界上处处存在维菲尔和雅各的阶梯，它们就在天际的中央，"(412)我们只须放飞"心灵中那个兴奋的死神"(413)，即要切身体会到上帝的存在。后来伊万诺夫似乎给我们做了个示范，在《致杜波斯的信》中表示要皈依天主教（只是到 1926 年才正式入此教），以此表示拒绝接受革命的唯物主义，与反对基督的理论抗争。这个行动将他与教会结缘，也就是说他投奔了教会和基督。他本人承认，追随基督的决心是在革命后的年代里最后下定的，这也可视为对格尔申宗的回敬。

1921 年伊万诺夫离开饥馑的莫斯科来到巴库大学供职，在那里他潜心研究古典哲学中的基本问题，写成《狄奥尼索斯与普拉多主义》(1923)。他不再在报刊上发表自己的思想观点，却在同他的学生阿尔特曼、马努伊洛夫和米利奥尔的交谈中直率地表达自己的见解。他在侨居国外期间曾与俄罗斯报刊，更多地与欧洲报刊合作，从 1936 年起重新发表作品。伊万诺夫临终前在思想领域的工作大多是从事翻译和对在本国内写下的多篇著述进行整理。

（本章第 1、2、3、5 节的作者为库兹涅佐娃，第 6 节的作者为格拉西莫夫，第 4、7、8、9、10 节的作者为奥巴特宁。）

注释：

1. 这些自传性作品始见于他本人发表的《近十年来的俄国诗人介绍》（霍夫曼编，圣彼得堡、莫斯科，1909）以及科特莱列夫，《维·伊万诺夫》，《俄国作家生平词典（1800—1917 年）》，莫斯科，1992，372—377 页。

2. 别雷，《维·伊万诺夫》，《20 世纪的俄罗斯文学》，温格洛夫编，莫斯科，1916，第 3 卷，115 页。

3. 杰沙尔特，《维·伊万诺夫文集前言》，布鲁塞尔，1971，第 1 卷，15 页。此后出自该书的引文只在正文中注明卷号、页码。

4. 这篇论文到 1911 年才得以发表，参见：伊万诺夫，《De societatibus vectigalium publicorum populi romani》（《皇家考古学会经典部学术论丛》），圣彼得堡，1910，第 6 版。

5. 《雅典娜神庙》（英文版），1903，第 3949 号，7 月 4 日，23 页。

6. 勃留索夫，《与维·伊万诺夫的通信（1903—1923 年）》，格列奇什金、科特莱列夫、拉夫罗夫作序、刊发，列宁格勒、莫斯科，第 85 册，435 页。

7. 同上，第 462 页。

8. 同上，第 462 页。

9. 别尔嘉耶夫，《伊万诺夫星期三集会》，《20 世纪的俄罗斯文学（1890—1910 年）》，温格洛夫主编，莫斯科，1918，第 8 期，第 3、4 卷，98 页。

10. 同上。

11. 阿达莫维奇,《维·伊万诺夫与舍斯托夫》,《孤独与自由:文学评论文集》,圣彼得堡,1993,134页。

12. 托洛茨基,《回忆录》,拉夫罗夫编,《新文学评论》,1994,第10期,50页。

13. 勃留索夫,《与维·伊万诺夫的通信》,第514页。

14. 转引自:希什金,《维·伊万诺夫创作长诗〈人〉始末》,《科学院通报》,文学语言版,1992,第51卷,第2期,53页。

15. 阿韦林采夫,《维·伊万诺夫和他的长诗》,列宁格勒,《诗人丛书》,莫斯科辑,1976,51页。

16. 戴威森,《维·伊万诺夫的〈冬天的十四行诗〉》,《维·伊万诺夫:资料与研究》,凯尔德士、科列茨卡娅主编,莫斯科,1996,225页。

17. 维·伊万诺夫在巴库任教时的学生有马努伊洛夫(参见:马努伊洛夫,《一个幸福人的札记》,圣彼得堡1999,86—107页)、阿尔特曼(参见:《与维·伊万诺夫的谈话》,拉波-达尼列夫斯基作序,迪姆希茨、拉波-达尼列夫斯基作注,圣彼得堡,1995)。

18. 有关内容可参见:科特莱列夫,《维·伊万诺夫-—巴库大学教授》,塔尔图国立大学《学术论丛》,第209辑,《俄罗斯和斯拉夫哲学著作》第11卷,1968,544页。

19. 《维·伊万诺夫致伊·玛·勃留索娃的信》(1924年10月16日),《勃留索夫与维·伊万诺夫的通信》,544页。

20. 科特莱列夫,《〈导航的星辰〉出版始末》,《俄罗斯思想》,巴黎,1989,第3793期,9月15日版,11页。

21. 这是维·伊万诺夫对索洛维约夫"生活—爱情—创作"公式的诠释,关于他的自传随笔《歌曲和思维中的索洛维约夫原质》,《20世纪的俄罗斯文学(1890—1910年)》,温格洛夫主编,莫斯科,1918,第7版,第3卷,181页。

22. 洛谢夫,《维·伊万诺夫评弗·索洛维约夫》,《维·伊万诺夫:资料与研究》,果戈吉什维里、卡扎利扬主编,莫斯科,1999,160页。

23. 可参阅:戴维森,《俄罗斯和西方评论界论维·伊万诺夫(1903—1925年)》,《Studia Slavica Hungaricae》,布达佩斯,1996,第41卷,112—114页;《对〈导航的星辰〉的回应》,《维·伊万诺夫与温格洛夫的通信》,库兹温佐娃作序、刊发,《普希金之家手稿部,1990年年鉴》,圣彼得堡,1993,84页。

24. 参阅:温格洛夫,《维·伊·伊万诺夫》,布罗克豪森、埃夫隆,《百科词典》(增补版),第1a卷,圣彼得堡,1905,807页。

25. 《维·伊万诺夫致温格洛夫的信(1905年10月8日)》,《维·伊万诺夫与温格洛夫的通信》,91页。

26. 对维·伊万诺夫第一、二部诗集的主题已有详尽的分析,可参阅:马·伊万诺维奇,《关于维·伊万诺夫〈通体明澈〉诗体结构的若干问题》,《文化与纪念》(纪念维·伊万诺夫第三届国际学术讨论会),第2卷,马里科瓦提主编,巴维亚大学文学哲学系记录45号,佛罗伦萨1988,59—81页。

27. 巴赫金,《俄罗斯文学史讲稿之一:维·伊万诺夫》,巴赫金,《语文创作美学》,莫斯科,1979,376—377页。

28. 同上,378页。

29. 泽林斯基,《维·伊万诺夫》,《20世纪的俄罗斯文学(1890—1910年)》,温格洛夫主编,莫斯科,1918,第8版,第3卷,110页。

30. 《维·伊万诺夫致戈尔施坦因的信》(1903年2月5日18时),《维·伊万诺夫与戈尔施坦因的通信》,瓦赫捷里、库兹涅佐娃刊发、作序、作注,《Studia Slavica Hungaricae》,布达佩斯1996,第41卷,366页。

31. 同上,366—367页。

32. 《伊万诺夫致勃留索夫的信(1903年12月15日)》,《勃留索夫与维·伊万诺夫的通信》,442页。

33. 《引航的星斗》序言草稿,参见:波米尔奇为《维·伊万诺夫诗歌悲剧集》作的注释,圣彼得堡,1910,巴尔扎赫

作序，波米尔奇编辑、刊发、作注，圣彼得堡，1995年再版，268页，“诗人新丛书”。

34. 关于歌德《浮士德》对《引航的星斗》的喻示作用，可参阅：M·瓦克泰尔，《俄国象征主义与文学传统》（英文版），1994，78—83页。

35. 阿韦林采夫，《维·伊万诺夫》，19页。

36. 泽林斯基，《维·伊万诺夫》，107页。

37. 戴维森 P.，《维亚切斯拉夫·伊万诺夫的诗歌想像：一个俄国象征主义者对但丁的理解》（英文版），剑桥，1989，93页。

38. 《勃留索夫与维·伊万诺夫的通信》，437页。

39. 对这组组诗有人进行过专门的研究，可参见：A. 德克曼，《关于浑圆的几点看法》，《20世纪备忘录》，巴黎，1994，《俄罗斯世界手册》，1994，269-283页。

40. 洛谢夫，《维·伊万诺夫论弗·索洛维约夫》，152—153页。

41. 《布洛克文集》（八卷本），莫斯科、列宁格勒，1962，第5卷，538页（此后引文注放在正文内）。

42. 持此观点对《燃烧的心》的评论可参见以下著名的著作：戴维森 P.，《俄罗斯诗歌传统难点遗存：对维·伊万诺夫〈燃烧的心〉的回应》，《俄罗斯世界手册》，1994，第35卷，第1—2章。与伊万诺夫同时代的评论者认为，伊万诺夫诗歌语言的艰涩，如若将之视为有力的文学手法，则与18世纪的诗歌近似（这种观点可参见：库兹涅佐夫，《维·伊万诺夫的"祭司"语言：文学的渊源》，《语文艺术：纪念阿·鲍·穆拉托夫教授诞辰60周年》，布哈尔金主编，圣彼得堡，1997；还可比较丘尔科娃的评论，她称伊万诺夫诗的艰涩为"酒神女祭司"："不了解维·伊万诺夫诗歌的人不要以为他使用这种语言是故意的……不，这是他的一贯风格，他说话和写作的一贯用语，这几乎算他的口头语了"。（丘尔科娃，《你——对一种沉寂语言的记忆》，《格奥尔吉·丘尔科夫回忆片断》，伊里尤尼娜刊发、作序，《俄罗斯基督教运动通报》，1989，第157期，137页）

43. 1906年7月28日的信，俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号109，卡号10，存储单元3，22页。

44. 希什金认为这首诗中的"燃烧的太阳"的形象第一次出现在伊万诺夫抒情诗《燃烧的心》中（见希什金《维·伊万诺夫诗中的"燃烧的太阳"——兼论伊万诺夫与但丁》），载《维·伊万诺夫：资料与研究》，334页。

45. 如何以政治、美学的观点和文学、社会的时代背景来看待这组组诗，可参见：科列茨卡娅，《维·伊万诺夫的组诗〈愤怒时期〉》一文，《1905—1907年的革命与文学》，莫斯科，1978。关于伊万诺夫认为极为重要的1904—1906年间"思想变化大事记"及其超历史的意义，可参见：多岑科，《维·伊万诺夫组诗〈愤怒时期〉中的历史主义问题》，《塔尔图国立大学学术论丛》，第813卷，第8本，塔尔图，1988。

46. 蒂尔科娃，《往事的影子：回忆塔楼聚会》，《复兴：文学政治记事簿》，1955，第41册，3月，84页。

47. 这节诗的韵律在俄罗斯抒情诗界引起广泛的注意。波米尔奇指出，波洛克和温斯基也曾模仿这种韵律（参见维·伊万诺夫《短诗·长诗·悲剧》，298页）。楚科夫斯基和曼德尔施塔姆都曾照此韵律为这节诗写了续诗，前者写的是："我们对那些豺狼虎豹，予以痛击，予以痛击"，后者写的是"伏尔加河水朝着堤岸，汹涌地荡激，汹涌地荡激"（1937年）。

48. 这种韵律多见于歌德翻译的塞尔维亚民间诗歌《哈桑娜吉妮姹》。杰沙尔特在为这首译诗作注时指出它与伊万诺夫诗的韵律是遥相呼应的（第2卷，688页）。另外歌德的译诗只是为伊万诺夫提供了一种范例，而伊万诺夫对这首塞尔维亚民歌是熟悉的。这首诗民歌的首句是"绿色山岭上什么闪白光？"而伊万诺夫《引航的星斗》中的《客人》的第一句是"我的葡萄园就在山顶上"（第1卷，705页），与前者呈对应之势。歌德的译文不是照搬原诗的，在译成德语时进行了改编，将"山"改为"林"：《不知在碧绿的森林那边有什么？》（阿桑·阿加地区高贵妇女唱的哀歌）。

49. 具体日期见杰沙尔特所作的注。

50. 这悲惨的一幕取材于他同年（1905年）写成的悲剧《丹塔罗斯》。伊万诺夫曾对阿尔特曼说："……怪不错的，

我发展了尼采关于太阳境遇悲惨的思想：它普照天宇却自己失去了光明，它恩惠四方自己却一无所获”（见阿尔特曼《维·伊万诺夫谈话录》，圣彼得堡，1995，28页）。

51. 我们还有一点意见仅供读者参考：对神秘主义颇感兴趣的伊万诺夫当时可能看到了一些纯神秘主义的以太阳为象征的作品，如西列久斯的二行诗《Du seldst musst Sonne sein》（西列久斯，《诗歌全集》，三卷集，慕尼黑，1949年，第3版：《天使般的漫游者》，Sinnliche Beschreibung der vier leten Dinge，30页），至少他在写完了作为对此进行哲学思考产物的《De profundis》（写于1909年，后编入《燃烧的心》的以太阳为题的组诗）后已经声称他读过这类作品（可参见：奥巴特宁，《神秘主义作家伊万诺夫作品中的通灵术题材（1907—1919年）》，莫斯科，2000，56—57页）。

52. 戴维森 P.，《维·伊万诺夫的诗歌想像：一个俄国象征主义者对但丁的理解》（英文版），第180页。

53. 孔德拉季耶夫在1907年1月13日写给谢·阿·索科洛夫的信中记述了他在布洛克家参加聚会的情景，谈到维·伊万诺夫这个“情种”当场朗诵了这首诗（《文学遗产》，第92卷，《亚历山大·布洛克：新资料与研究》，莫斯科，1982，第3册，268页。作者本人标明此诗写作日期为1907年1月11日。）

54. 此情可参见：戴维森 P.，《引文集》，第198页。

55. 这首收入组诗《北国的太阳》的以太阳为题材的诗还有一种异文。这个组诗的题目在结集时仍被使用。而且，勃留索夫1906年计划在《天平》月刊上为每位著名诗人开辟作品专栏，为伊万诺夫诗作拟定的总标题仍沿用了它。

56. 可参阅：波格莫洛夫，《彼得堡的哈菲兹之友》，《米哈伊尔·库兹明：文章和资料》，莫斯科，1995。

57. 佩特罗尼乌斯是古罗马讽刺作家，Renouveau 意为“革新者”，如将努韦里这个姓译为法语则为 Nouvelle，发生了一些音变；安提诺为传说中罗马皇帝哈德良特别宠爱的少年。

58. 波格莫洛夫，《彼得堡的哈菲兹之友》，78、79页。

59. 伊万诺夫翻译过普拉京的诗歌，并拟收入合集《北方的哈菲兹》，但此合集因故未能出版（参见波格莫洛夫《彼得堡的哈菲兹之友》，87页）。在伊万诺夫的箴言集《斯波拉泽斯群岛》中也提及这位诗人。

60. 同上，第72页。

61. 伊万诺夫在1906年8月16日写给季诺维耶娃－阿尼巴尔的信中向她转述了他同德·茹科夫斯基的谈话：“我建议他径直在禁欲和 gaya scienza 之间做出选择。禁欲就意味着约束自己，为了自己的目标强制自己做不愿做的事，把中心工作转移到选定的目标上来。”快乐的哲学”的要义就是在满足自己需求欲望的意义上充实自己。禁欲也是一种快乐，而 Gaya scienza 则是将一切都生活化，放纵贪心”。（俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号109，卡号10，存储单元3，59页）

62. 《天平》月刊，1907年，第2期，85页。

63. 俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号109，卡号10，存储单元3，43页。

64. 杰沙尔特，《附录与补充》，第2卷，759页。

65. 波格莫洛夫，《彼得堡的哈菲兹之友》，第79页。

66. 参见：赫尔德林的诗《致季奥吉玛》和《季奥吉玛》（赫尔德林，《土卫七·诗歌·书信·休捷塔·贡塔尔·季奥吉玛·书信》，莫斯科，1988），伊万诺夫可能知道，赫尔德林也用季奥吉玛称自己的恋人休捷塔·贡塔尔，他在当家庭教师时看上了这位女主人。

67. 1909年伊万诺夫准备将《厄洛斯》收入《燃烧的心》，在重新审阅原作时他说：“站在局外人立场上把《厄洛斯》当做别人的作品来读，我为它隐含的犬马声色感到震惊。这些诗的描写可谓淋漓尽致，标新立异，不过不尽如我意（见8月16日日记：第2卷，791页）。”

68. 勃留索夫，《与维·伊万诺夫的通信》，506页。

69. 1907年伊万诺夫与丘尔科夫决裂，备感这派作家正处于四分五裂的状态。可参见：奥巴特宁，《未发表的资料：维·伊万诺夫在关于"神秘的无政府主义"的争论中》，《人物：生平纪事》，圣彼得堡，1993年，第3版。

70. 勃留索夫，《与维·伊万诺夫的通信》，507页。

71. 伊万诺夫1907年6月2日致勃留索夫的信，杰沙尔特，《附录与补充》（原文为拉丁语），第2卷，693页。

72. 勃留索夫，《与维·伊万诺夫的通信》，514页。

73. 同上。

74. 同上，523、525页。勃留索夫早在1910年夏就称有"必要"出版这本书，当时已经把此书的第一次校样送给了伊万诺夫（参见：杰沙尔特，《附录与补充》（原文为拉丁语），第2卷，695—696页）。

75. 有关资料可参见奥巴特宁前面提到的著作，81—84页。

76. 参见：杰沙尔特，《附录与补充》（原文为拉丁语），第2卷，697—698页。

77. 参见：《维·伊万诺夫与斯卡尔金通信选》（瓦赫捷里刊发），《往事》，1990，第10期，121—141页。

78. 《维·伊万诺夫写给温格洛夫的一封自述生平的信（1917年1—2月）》，《20世纪的俄罗斯文学》，第3卷，88页。

79. 《席勒文集》（七卷本），莫斯科，1955，第1卷，237页。

80. 有关情况可参见：M·瓦克泰尔，《论维·伊万诺夫的"通融诗艺"》，《俄罗斯文学》（英文版），1998，第44卷，第3册，304—308页。

81. 现存《尼奥巴》。开头部分的手稿及其写作经过可参见：格拉西莫夫，《维·伊万诺夫未完成的悲剧〈尼奥巴〉》，《普希金之家手稿部1980年年鉴》，列宁格勒，1984年版，178—203页。

82. 参阅：梅耶霍德，《戏剧的历史及其表演》，《戏剧·新戏剧专论》，圣彼得堡，1908。据萨巴什尼科娃回忆，1906年11月间克米萨尔热夫斯卡娅剧院的演员们曾排练《坦塔尔》一剧中的合唱（萨巴什尼科娃，《绿蛇：一个人的历史》，莫斯科，1933，146页）。

83. 维·伊万诺夫，《垄沟与阡陌：谈戏剧问题》，《阿波罗》，1909，第1期，77页。

84. 参见：《20世纪的俄罗斯文学》，温格洛夫主编，莫斯科，1916，第3卷，第8分册，105页。

85. 此剧演出前在科米萨尔热夫斯卡娅家举行的一次星期六集会上（1906年10月21日），"青年小组"的成员们在火炬光下朗诵了维·伊万诺夫的《酒神赞歌》。

86. 库兹明，《渔网中的鳞片》，《人马座》文集，1921，第3集，98页。

87. 卡尔萨温在其《关于死亡的诗》中称，有关狄奥尼索斯的神话为古代"伪经"类书籍中常见的"渎神传说"，《北方》，1992，第2期，142页。

88. "形象性"这个形容词源于拉丁语 imagines，意为古罗马人为先祖塑造的蜡像。

89. 参见：维·伊万诺夫，《普罗米修斯》，彼得堡，1919，12页。

90. 凯尔德士，《维·伊万诺夫与陀思妥耶夫斯基》，《维·伊万诺夫：资料与研究》，247—261页。

91. 洛谢夫，《象征问题与现实主义艺术》，列宁格勒，1976，285、287页。

92. 关于阿里曼和柳齐弗这两个魔鬼作恶的区别，可参见：维·伊万诺夫，《俄罗斯人物面面观：陀思妥耶夫斯基思想研究，第1编，绪论：关于魔鬼》，第4节，445—453页。

93. 维·伊万诺夫，《普罗米修斯》，18页。

94. 参见：《戏剧通报》，1919年，第44期，4页。

95. 《卢那察尔斯基文集》（八卷本），莫斯科，1966年版，第5卷，390页。

96. 维·伊万诺夫，《普罗米修斯》，23页。

97. 参见：别雷，《维·伊万诺夫》，《20世纪的俄罗斯文学》，温格洛夫主编，莫斯科，1916，第3卷，第8分册，145页。

98. 瓦赫杰里，《维·伊万诺夫的"通融诗艺"》（英文版），303页。

99. 参见：科特赖列夫，《维·伊万诺夫》，《俄国作家生平词典（1800—1917年）》，373页。以及维·伊万诺夫，《精神日记（1888—1889年）》，科特莱列夫、弗利德曼组稿，科特莱列夫作注，《维·伊万诺夫：档案资料与研究》，莫斯科，1999，50页。

100. 某些篇什已被我们发表。参见：奥巴特宁，《普希金之家手稿部保存的有关维·伊万诺夫的资料》，《普希金之家手稿部1991年年鉴》，圣彼得堡，1994，31—32页。

101. 帕斯捷尔纳克，《几种姿态》，《空中路：早期散文》，莫斯科，1982，112页。

102. 梅列日科夫斯基在收到《古希腊的拜受难神宗教》的第一部分的手稿后，写信给伊万诺夫称："第一章给了我很深的印象，您的著作像一道清新而明亮的光照亮了我们的选题。衷心地希望您尽快地写下去！"引自：《梅列日科夫斯基与维·伊万诺夫的通信（1903年12月22日）》，齐姆博尔斯卡娅－列波达、波格莫洛夫刊发、作注，《Studia Rossica》，VII. W kraju ina obczyzne. Literatura rossyjska XX w. Warzsawa，1999，S.83。

103. 梅列日科夫斯基在1903年3月20日写给伊万诺夫的信中说，"我们只求您一点：要写得尽量通俗些，简明些，快些！对于我们来说，最要紧的是得让我们明白，可您的主要毛病就是竭力把我们搞得糊涂。"（同上，第81页）

104. 《新路》，1904，第1期，110页。

105. 伊万诺夫1904年9月19日（俄历6日）致勃留索夫的信，信中对他写的这篇文章进行了一系列说明。勃留索夫，《与维·伊万诺夫的通信》，459页。

106. 这个词是伊万诺夫从法国评论家亨涅肯著作中借用的，其女友戈尔德施坦因曾把亨涅肯的著作介绍给他看（参见：《维·伊万诺夫与戈尔德施坦因的通信》，357页）。

107. 当时这对恋人正处于狂热之中，伊万诺夫的写作状态必然受到宿命思想的影响（可参见：M.瓦克泰尔，《俄国象征主义与文学传统：歌德、诺瓦利斯与维亚切斯拉夫·伊万诺夫的诗歌》（英文版），麦迪逊1994；戴维森 P.，《维亚切斯拉夫·伊万诺夫的诗歌想像：一个俄国象征主义者对但丁的理解》（英文版））。

108. 引自伊万诺夫1904年10月11日（俄历9月28日）致勃留索夫的信（勃留索夫，《与伊万诺夫的通信》，462）。伊万诺夫感到俄国乃至全世界历史上一个新时期业已到来，这也表现在他写的《Carmen saeculare》（1904）中，他将德国通灵术家阿格利巴·涅捷斯基姆斯基的话作为这部组诗的卷首题词（这是勃留索夫提供给他的），内容是：从1900年起一条叫奥菲耶尔的新"星龙"开始统治世界。

109. "我决定将我的文章（诸如《诗人与平民》、《尼采与狄奥尼索斯》以及我现在正撰写的新篇什）以单行本形式出版，我为这些论述狄奥尼索斯宗教的文章起了一个《狄奥尼索斯与全民艺术》之类的总标题。这是一种小部头的书。我想"天蝎座"出版社对它不会感兴趣。如果我的猜想不对，请告诉我。"（引自伊万诺夫1905年7月31日致勃留索夫的信（见勃留索夫《与维亚切斯拉夫·伊万诺夫的通信》，476页）。后来曾答应出版《古希腊的拜受难神教》的女诗人赫尔齐克的丈夫茹科夫斯基又答应出版这部文集，但最终都未果。1909年夏，这个文集由伊万诺夫家庭的奥雷出版社出版。

110. 参阅伊万诺夫1906年6月17日的日记记载（第2卷，752页）及其就该书出版问题写给季诺维耶娃－阿尼巴尔的信，见俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号109，卡号10，存储单元30。

111. 有关情况可参阅希什金《1905—1906年间的彼得堡塔楼学园式讨论会》，见《前夜文选》（Дм·С·利哈乔夫出版、主编，圣彼得堡，1998，273—352页）以及早期出版物：《俄罗斯世界手册》，见《20世纪备忘录》，Unma tre de sagesse au Xxe siècle.，维·伊万诺夫和他的时代，1994，第35卷，第1—2册。

112. 有关情况见波格莫洛夫《彼得堡的哈菲兹小组》。



113. 罗森塔尔，《观察》，罗斯塔尔以及齐姆博尔，《超政治：维亚切斯拉夫·伊万诺夫看〈Sobornost〉》，加利福尼亚斯拉夫书社，1992，第14卷，148页。

114. 可比较："他对我说'神秘的无政府主义'，而我对他说'世界的不可认知性，超个人主义，神秘的唯能论'——于是我们俩人相互理解了对方的意思，我们似乎觉得，对于理解某个文化事件有了共同的思想基础。"（维·伊万诺夫，《论"手执火把的人们"及其他集合名词》，《天平》，1906，第6期，54页）

115. 有关情况可参阅维·伊万诺夫早期日记《思想日记》（1888年）。

116. 维·伊万诺夫，《当代思潮选萃之一：启示录与社会性》，《天平》月刊，1905，第6期，38页。

117. 对这场争论的分析可参阅罗森塔尔以及齐姆博尔斯卡娅－列波达的著作和波格莫洛夫《评〈梅列日科夫斯基与维·伊万诺夫〉》，69—70页。

118. 参阅：阿扎多夫斯基、马克西莫夫，《勃留索夫与〈天平〉杂志》，《出版史》（《文学遗产》，第85卷，280—281页）。

119. 参见：维·伊万诺夫对戈罗杰茨基，《春播——抒情诗和抒情叙事诗》（圣彼得堡，1907）的评论，《评论》，1907，第2期，48页。

120. 导致他们分裂的原因是丘尔科夫在《法兰西信使》杂志公布了该杂志记者采访他的谈话，其中对"神秘无政府主义"的基本状况进行了歪曲，详情可参阅：奥巴特宁，《维·伊万诺夫与关于"神秘无政府主义"的争论——未曾发表的资料》，《人物生平大事记》，圣彼得堡，1993，第3版。

121. 关于他们之间的交往可参阅：M.瓦克黎尔，《维·伊万诺夫：从美学理论到传记实践》（英文版），《创造生活·俄国现代主义的美学乌托邦》，英文版，编辑帕佩尔诺，格罗斯曼，1994；波格莫夫，《20世纪初的俄罗斯文学与通灵术》，莫斯科，1999；本书作者的另一部著作《神秘主义作家伊万诺夫 维·伊万诺夫诗文中的通灵术题材（1907—1919年）》，莫斯科，2000。

122. 现存有伊万诺夫约100篇迷信文章，参见本书编者的《对伊万诺夫宗教题材文选的一点说明》（《俄罗斯现代主义篇章学问题》，责任编辑库兹涅佐夫，圣彼得堡，2001）。

123. 布洛克，《札记》，莫斯科，1965，104页。

124. 拉丁语，意为"现实，再现实些"。

125. 参见：别雷，《Realiora》，《天平》，1908，第5期《答伊万诺夫：布加耶夫与"Realiora"》，1908，第7期。

126. 伊万诺夫曾写信给别雷说："我的发言只代表我，不代表什么派别。我不知道谁将与我一派，谁将反对我。这与我当年写《引航的星斗》和《诗人与平民》时的情形一样，对此一无所知。"俄罗斯国家图书馆手稿部，全宗号109，卡号9，存储单元8，3页。

127. 这段活动的概况可参阅：维·伊万诺夫的报告，《论"大地"一词的神启意义》，《书信·自传（1926年）》，第142—144页；以及《梅列日科夫斯基与维·伊万诺夫的通信》，《俄罗斯研究》。

128. 请对照他1906年10月24日给勃留索夫信中下列的话："让世界看到有朝一日斯拉夫各民族会建立一个一统的国家（这是我的理想）。"（勃留索夫，《与维·伊万诺夫的通信》，487页）

129. 参阅：波格莫洛夫，《20世纪的俄罗斯文学与通灵术》，232，239—254页；以及本书编者的《神秘主义者伊万诺夫：维·伊万诺夫诗文中的通灵术情结（1907—1919年）》，122—147页。为团结反对这些势力的力量，明茨洛娃曾拟成立秘密的义勇团，骨干为伊万诺夫和别雷以及明茨洛娃本人（可参阅：Carlson M.，《伊万诺夫—别雷—明茨洛娃：神秘的三角》（英文版），《Cultura e Memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov》，63—79页）。

130. 维·伊万诺夫对安德列·别雷的《灰烬》（莫斯科，1928）的评论，《评论》，1908，第2期。

131. 勃留索夫,《日记》,莫斯科,1927,142 页。

132. 1910 年 3 月 25 日的信,《亚历山大·布洛克与维·伊万诺夫通信选》(科特莱列夫刊发),《苏联科学院通报(语言文学版)》,1982,第 41 卷,第 2 期,170 页。

133. 《布洛克文集》(八卷本),第 5 卷,426 页。

134. 同上。

135. 同上。

136. 马科夫斯基和"青年编委会"附和勃留索夫《论"盲从的语言",保卫诗歌》也发表了评论,详见:《文学遗产》,第 92 卷,第 3 分册,369—371 页。

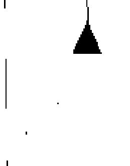
137. 戈罗杰茨基,《谄媚之国及其紫色的指南》,《逆流》,1910,第 11 期。

138. 布洛克以通灵术观点解读该文的资料见:波格莫洛夫,《20 世纪初的俄罗斯文学与通灵术》,197 页。

139. 参见:别雷,《是花冠,还是荆冠》,《阿波罗》,1910,第 11 期。

140. 这个题名早在 1909 年就作为《阿波罗》杂志栏目名称使用了,其第 1 期上在此栏目里只登载了一篇名为《论戏剧问题》的文章。

141. 登载这篇文章的《劳作与日子》第 1 期,曾经过伊万诺夫的审查。有关情况可参阅他 1912 年 2 月 3 日致梅特纳的信,《维·伊万诺夫与梅特纳:两个世界的通信》(萨波夫作序并刊发,《文学问题》,1994,第 2 期)。布洛克对这家新刊物的创刊号给予否定性的评价,他在 1912 年 4 月 16 日给别雷的信中说:"第 1 期是维·伊万诺夫一手操办的;他得意洋洋地在忧郁的俄罗斯人头顶,在满目疮痍的俄罗斯上空震耳欲聋地掀动他铸造的铁页……"(《布洛克文集》,第 8 卷,387 页)



142. 关于这篇文章的内容可参阅本书编者的《对维·伊万诺夫〈姿态、面貌和风格〉一文的考证》(《俄罗斯现代主义文本考证》文集)。

143. 丘多夫斯基,《论"俄罗斯思想"》,《阿波罗》,1911,第 8 期,67 页。

144. 详见:奥巴特宁,《1917 年革命赋予维·伊万诺夫的时代特色》,《俄罗斯文学》,1997,第 2 期。

145. 格尔申宗 1922 年 6 月 26 日的信,《致列夫·舍斯托夫的信(1920—1925 年)》,阿梅里亚、阿罗伊刊发,《往事》,1988,第 6 期,263 页。

146. 据格尔申宗称,由于妻子的亡故,伊万诺夫当时未能审阅完书稿。伊万诺夫传记记者杰沙尔特指出,根据一切迹象和诗人本人的话判断,由于恶劣的生活条件,什瓦尔萨隆重病缠身,病情日益恶化,而伊万诺夫又未能被准许出国("维拉得知被拒绝出国后,只平静地说了一句'这给我判了死刑'"。第 1 卷,169 页)。

147. 格尔申宗 1922 年 6 月 26 日的信,《致列夫·舍斯托夫的信(1920—1925 年)》,263 页。霍达谢维奇对疗养院的回忆却与此不同:"那里很清洁、明亮、舒适。当时莫斯科的疗养院可称得上人间天堂。"(霍达谢维奇,《疗养院》,《霍达谢维奇散文选》(两卷本),约瑟夫·布罗茨基主编,纽约,1982,第 1 卷《白色的走廊——回忆录》,104 页)

148. 维·伊万诺夫,《致杜波斯的信》(第 3 卷,419 页)。

149. 舍斯托夫在悼念格尔申宗的文章中写道:"我又重读了亡者的《信念之源》、《墨西哥湾暖流》和《两地书简》三本不厚的书,重又聆听到他的话语。这些书几乎是在他临终几年同时写成的,它们的题材也是一致的。"(舍斯托夫,《一本永恒的书——纪念格尔申宗》,《当代记事》,1925,第 14 期,238 页)沃隆斯基为更全面地说明格尔申宗的观念还引述了他的《普希金的睿智》(沃隆斯基,《谈一场争论》,《"在交接点上"文集》,莫斯科、彼得格勒,1923,182—185 页)。

150. 伦德贝格在评论柏林出版社的《两地书简》(《火星》杂志在获得格尔申宗的允许后于 1922 年做了转载)的文章中,指出这本书的主题是"一切思考统统围绕着一点,即文化的危机。布洛克才华横溢的《人道主义的危机》一文写的就是这种危机,安德列·别雷专门写了三本书(何等重视!)——分别谈的也是语言、意识和文化的危机。以伊万诺夫 -

拉祖姆尼克和艾伦贝格为领导人的自由哲学协会以此为题还召开了讨论会。《斯基福》出版物和伊万诺夫－拉祖姆尼克论思想最高纲领主义的书亦以此为议题"(伦德贝格,《论文化的危机》,《前夜》62期文学副刊,1922年7月11日,10页)。津科夫斯基发表评论指出,这本书全面地提出了当代一系列最主要和最重要的问题(《东正教与文化——宗教哲学文集》,津科夫斯基教授主编,柏林1923年版,223页),库兹明也提到这个议题:"……他们通信的议题贴近现实,这是非常迫切,非常必要的。"(库兹明《陈习——艺术论》,彼得堡,1923,156页)

151. 在伊万诺夫生前,《两地书简》已被译成德文(1926年布贝尔在他主办的杂志上发表)、法文(1930年发表,1931年又出版了由马尔谢里作序的单行本)、西班牙文(1933年发表在奥尔特加－伊－加赛特主办的杂志上)。1932年出版了由列兹涅维奇－辛奥列里翻译、作者本人亲自编辑的意大利文译本。伊万诺夫1930年写信给该书法文译本的出版者、评论家杜波斯,进一步阐明了该书的基本论点,丰富了它既有的思想(第3卷,384页)。沃隆斯基在自己的著作中提到诸如凯泽林、施本格勒(他是备受俄罗斯哲学家们关注的人物)等欧洲学术界要人以及俄国侨民思想界——所谓的"欧亚人"和"国家布尔什维克"都卷入了这场争论,并各自发表了中肯的意见(沃隆斯基《谈一场争论》,188页)。

152. 维·伊万诺夫,《致杜波斯的信》,第3卷,419页。

153. 库兹明,《陈习》,第156页。

154. 朗道,《拜占庭教人与犹太教人》,《俄罗斯思想》,1923,第1—2期。

155. 维·伊万诺夫、格尔申宗,《两地书简》,第3卷,384页。此后该书第3卷的引文页标注在正文中。

156. 维·伊万诺夫,《致杜波斯的信》,431页。

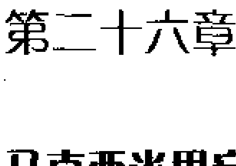
157. 同上,432页。

158. 可参阅本书提及的奥巴特宁,《神秘主义者伊万诺夫》,21—23页,见本书118—119页。

159. 请对照代表苏维埃官方评论的科甘的说辞:"格尔申宗反文化的愤慨确与我们时代合拍。"(《报刊与革命》,1921年第3期,224页)同时,科甘尤其是沃隆斯基又怀疑格尔申宗的观点是否与革命文化的思想体系合拍(请对照:"这是个有着强烈反作用的观点体系"。见:沃隆斯基,《谈一场争论》,第185页)。



马克西米里安·沃洛申



第二十六章

马克西米里安·沃洛申

◎科列茨卡娅 著　郝淑霞、谷羽 译

马克西米利安·亚历山大罗维奇·沃洛申（1877—1932）在俄国象征派中占有特殊地位。他与布洛克、别雷同龄，在探索精神本质方面与他们接近，忠实于“创造生活”的象征主义理想，是勃留索夫的《天平》杂志的撰稿人之一，但他“并非这一‘流派’为团体利益奋斗的成员”。1903 年沃洛申写给勃留索夫的诗句正说明了这一点：“在你们的世界，我是个过客，/ 与所有的人亲近，又与一切隔绝。”由此，研究者客观地认为，沃洛申把自己与象征派活动的联系，理解为对其文学创作剪影没有严格限制的自由创作联盟[1]。

1917 年 10 月俄国的悲剧和国内战争是沃洛申创作命运的分水岭。他是一位只为少数人理解的诗人，是“追求既往的幻想者”和唯美主义者，诗中文雅的诗行描绘欧洲艺术的神奇和克里米亚的独特美丽，他找到了与此前不同的道路。他拒绝离开俄国，把人民经历的俄国“内乱”的苦难视为自己的遭遇，从而成长为一位公民诗人，对当时的事件发出了愤怒的、有预见性的、充满激情的言论。沃洛申忠实于索洛维约夫的爱的哲学理论，视其为存在的本原。这给了沃洛申力量，使他得以超脱出两大阵营的敌对状态，深信俄罗斯必定能够复兴。从 1910 年起到 20 世纪 20 年代年末，沃洛申的政治抒情诗是 20 世纪公民诗歌创作的巅峰之一，在苏维埃时期曾被列为禁书，只是到了现在才有机会重新与读者见面。

1

马克西米利安·亚历山德罗维奇·基里年科—沃洛申出生在基辅的一个法官家庭，祖辈出身于扎泼罗热哥萨克营地，父亲过早离开人世(1881年)，沃罗申便由母亲独自抚养。他的母亲精力充沛、意志坚强、对于知识有广泛的兴趣爱好，是他“毕生的领路人”[2]。未来诗人的童年和少年是在塔甘罗格、莫斯科和克里米亚度过的。还在费奥多西亚上中学时，他便第一次发表了诗歌。他的诗《追悼诗人纳德松》是模仿纳德松的典型作品[3]。1899年2月底沃洛申去雅尔塔登门拜访契诃夫[4]。沃洛申当时还是莫斯科大学法律系二年级的学生，因参加学潮被学校开除，流放到克里米亚[5]。他未能大学毕业；1900年被捕后，他放弃了法律系的学业，独自在人文知识的山路上攀登。对于他来说，通向欧洲文明之路始于20世纪曙光初现的巴黎。在那里他与文学界、演艺界交往，去索邦大学、卢浮宫、艺术学校听课，在图书馆彻夜攻读，还去地中海沿岸国家瑞士、奥地利旅行(常常是徒步旅行)。他对欧洲“神圣之石”的忠实始终是不容置疑的。

未来的诗人，继游历西方之后，又去东方漫游。1900年沃洛申到过中亚(曾在塔什干—奥伦堡铁路的大地测量工程队工作)。正是在辽阔、浩瀚的亚洲沙漠，这个被视为人类摇篮的地方，诗人形成了他独特的世界观：原始栖居崇拜，即各民族文化有共同源头的观点，再就是对古老东方宗教和伦理道德的兴趣。沃洛申在自传体诗《四分之一世纪》中写到了这段经历对自己的意义：“我走过帖木儿山区的小径，感受到历代猎获物的沉重”。沃洛申把1900年称为“精神再生年”，同样因为正是那时他接触了尼采和索洛维约夫的著作，帮助他进行“价值重估”，使他能够“站在亚洲高原的高度审视整个欧洲文化”[6]。

在沃洛申交响乐般复杂的艺术世界中，既爱东方，也爱西方(例如，对佛教和天主教的兴趣)并非是唯一的矛盾统一现象。这里既有诗人青少年时期对涅克拉索夫爱的忠诚，顺应法国象征派的标新立异，又有对陀思妥耶夫斯基的景仰、对法朗士怀疑主义的推崇、对抗议者高尔基的好感以及对革命思想的疏离，还有对苏里科夫绘画的钦佩、对现代派形式创新的兴趣。艺术形象独特、鲜明，成为文化学家、艺术理论家、批评家沃洛申权衡艺术精品的尺度。

对东方神秘主义和西欧艺术的痴迷，密切了沃洛申与莫斯科的艺术家马格丽特·萨巴什尼科娃的交往；从他第一本诗集《神圣而痛苦的爱》[7]当中的一编开始，诗人的许多抒情诗美化了这段短暂、失败的爱情带来的烦恼。1910年以后不久，沃洛申在瑞士多尔纳赫城人智说的圈子里遇见了他的前妻，两个人均受到施泰纳学说的深刻影响，对他的个性魅力极为推崇[8]。

20世纪初沃洛申奔波于巴黎和俄国首都之间，目睹了彼得堡"流血星期日"的惨象。他（在写给法国报刊的通讯中）有远见地把这一事件称为"伟大人民的悲剧之神秘序幕"[9]。1905年1月9日的诗《先兆》也谈到这一点。对俄国悲剧神秘意味的感悟，并把这种感悟与世界历史上发生的事件相联系，这些因素决定了沃洛申日后创作公民题材的轮廓。针对"俄国专制制度"，1905年夏他改写并发表了维尔哈伦的反专制主义诗歌《头颅》。他把"历史上的暴行"要上断头台赎罪这样一些诗行取名为《死刑》，并且在给母亲的信中指出，这首诗是针对尼古拉二世翻译的[10]。《预言家和复仇者》（1906年11月刊登在《山隘》杂志上）一文中"革命恐怖的气息"让作者联想到古代启示录的情景，想起从基督教最初的宗教哲学到陀思妥耶夫斯基和索洛维约夫关于世界末日的学说。继《罪与罚》作者陀思妥耶夫斯基之后，沃洛申最早预见到革命过程中的精神危机现象，预见到"整个民族的心灵颤动"。（《文学创作剪影》，192页）。诗人分析了18世纪法国革命编年史中的一些事实，研究了当时人们的精神和社会思想状况，他不愿接受通过强制手段达到社会公平的思想："……可怕的不是以仇恨的名义带来的死刑和杀戮，……可怕的是以热爱人类、热爱人的名义执行的死刑与屠杀。"（《文学创作剪影》，194页）文章以《报复天使》的独白结尾，预示着俄国人民"血债血还永无休止"的悲剧。1906年，《阿姆菲加特罗夫》在巴黎出版，而在俄国禁止发行的反专制杂志《红旗》上刊登了这段独白。杂志还发表了年轻的沃洛申的最受欢迎的一首诗《德·朗贝尔夫人的头颅。1792年9月4日》。诗中富有表现力的节律似乎在重现恐怖岁月不祥之兆的舞蹈：巴黎拥挤不堪的街道上，人群攒动，被处决的保皇党女人的头颅在矛尖上跳舞。

20世纪头十年中叶是诗人沃洛申成长的时期。他认为自己在诗歌艺术上的俄国老师是巴尔蒙特和维·伊万诺夫[11]，但是对后者更加敬重。重视"印象"，对印象派手法的浓厚兴趣使沃洛申愿意接近诗人巴尔蒙特，彼此之间交往发展为友谊。但巴尔蒙特所固有的"宁静的"抒情风格、突如其来的创作灵感，沃洛申却并不了解。依靠"思想"和文化传说的影响间接地表现自我，固守精神财富，爱好古希腊罗马文化，诗歌内容恢弘，诗的音域广阔接近"歌剧"，所有这些因素都使得沃洛申感到维·伊万诺夫更亲近。

1910年莫斯科"兀鹫"出版社出版的沃洛申的第一本诗集《MCM—MCMX诗歌》，标志着诗人从巴尔蒙特风格转向维·伊万诺夫风格。《旅途岁月》这一章节的标题是浪漫主义作家流传下来的，取自歌德和李斯特的作品，其中大多是对旅途所见的诸多色彩、旋律、形式的匆匆描绘（《卫城》，《在广场上》，组诗《巴黎》等等）。具有典型特征的是1904年的诗歌，诗中体现了作者作为印象派艺术家的信念——陶醉于色彩斑斓的世界：

> 发现一切，洞察一切，了解一切，体验一切，
> 一切形式，一切色彩，统统都收入眼底，

接受一切，然后再一次加以表现，

迈着热情的步伐走过所有的土地。

（《穿过钻石之网东方泛绿……》）

但是在诗集结尾部分，《艾蒿星》和《荒漠祭坛》抒发的情感，对大自然、历史、艺术的印象转变为神话般的崇高，短暂的瞬间映射出永恒的光彩。《艾蒿星》中的十四行诗，如《萨托尔诺斯》、《自然女神洞》与沃洛申 1903 年读过的伊万诺夫的诗集《引航的星斗》中的诗句相类似。1906—1907 年，年轻的沃洛申夫妇定居在彼得堡，处于“塔楼”的庇护之下[12]，因与萨巴什尼科娃的关系，沃洛申和伊万诺夫成为情敌（说来沃洛申是不幸的），但这些并未妨碍两位诗人在彼得堡开始的创作交流。沃洛申创作了《给圣母玛利亚的诺斯替教歌》（1907），献给“塔楼”的主人。诗中——在神学家伊万诺夫精神体系中——“牺牲和死 / 阿弗罗吉达 – 玛利亚生动的神秘的宗教仪式”与佛教关于玛亚女神的梦幻进行对比。沃洛申年轻时在巴黎的创作就显示出神秘的倾向，《血》便是其中的例证之一。它参阅了伊万诺夫的诗作《厄洛斯》。伊万诺夫圈中有威望的翻译家和音乐家明茨洛娃所写的《预言》推动了沃洛申对秘密神学的兴趣[13]。（沃洛申 1907 年写的组诗《鲁昂大教堂》，就是献给明茨洛娃的，以此作为他们一起朝圣的纪念。）

《鲁昂大教堂》一诗中，面对中世纪美丽建筑产生的兴奋与对哥特式教堂神圣思想的感受汇为一体。诗中体现出对苍穹的向往，对诗人来说（这一点从组诗初次出版时所写的注释中可以看出）[14]，寓意着背负十字架经历痛苦后奇迹般的复活。引人注目的是，安年斯基没有感受到《鲁昂大教堂》诗句中神秘的言外之意（见《关于现代的抒情风格》一文），他指责“充满激情的年轻美学家”，认为他的诗歌《浅紫色光线》中过分炫耀颜色的闪变[15]。的确，组诗《鲁昂大教堂》（作者对作品神秘意义的阐释是不无根据的）大半是绚丽色彩的记述，有过多美丽的隐喻（“紫水晶——祈祷的祭坛”，“大教堂——第一次领圣餐者，穿着带花边的白色纱裙”，甚至还有——圣斑，“神圣的珊瑚石”）。

迷恋美好的形象是年轻的沃洛申（按诗人自己的话说，他曾向埃雷迪亚[16]学习）奉献给帕尔纳斯诗派的供品[17]。勃留索夫第一个指出了这种依承关系，他在评论沃洛申的《诗集》时点明，沃洛申借鉴了帕尔纳斯诗派“明快的诗句，严谨的修饰语，清晰、完整的形象”[18]。（顺便指出，沃洛申创作的各各他组诗的构想可能源于勒孔特的组诗《十字路》（1859），难怪安年斯基会将二者进行对比。）后来，沃洛申步入自由诗创作空间，他认为创作自由诗就是对抗“雨果、勒孔特和帕尔纳斯派庄重、单调的杂音”（《文学创作剪影》，第 544 页）。但帕尔纳斯派诗人的经验并非白白付出。他们的艺术技巧渗透在沃洛申的诗行里，沃洛申热衷于十四行诗，创作了形式最为繁难的《花冠十四行诗》的典范作品，这一点还体现在沃洛申后期创作中对“科学诗”的兴趣。与此同时，虽然他依然崇拜形式，并对其

不断锤炼，但这些都再也不是唯一的追求目标。纲领性的诗歌《手艺人》(1917)，对"桀骜不驯的词"下力量锤炼，表明诗人登上了一个新的台阶，意识到要想成为诗歌大师，必须肩负起人的使命——创建"自由和爱的天地"。

就事情的本质而言，这里重复的是年轻的象征主义诗人的口号：对现实的完美体现是艺术家通向现实的保证(伊万诺夫在文章和诗歌中对此不止说过一次)。沃洛申对现实主义和象征主义辩证关系的理解相当深刻："艺术中现实主义的深化通向普拉东诺夫宣扬的理想主义，也就是说，在每个暂时的、偶然的事物中寻找它的本质和思想。从这个角度着眼，现实主义也包涵着象征主义，因为"歌德曾经界定说，'一切过度的事物都是信号'"[19]。(这些出自《浮士德》第二部的格言，成了梅列日科夫斯基象征主义理论的发端。)

沃洛申诗歌一个本质性的特点是侧重视觉感知的印象，这源自帕尔纳斯风格的艺术。在他的创作中处于主导地位的是形象性的因素，首先是传达形式和颜色，是"雕塑"，而不是像魏尔兰那样，从许多象征主义者所钟爱的"音乐"开始下笔。"五种感觉当中最重要的是视觉。他是具有绘画家和雕塑家气质的诗人"——茨维塔耶娃如此评价沃洛申[20]。而维·伊万诺夫发现，沃洛申长着"会说话的眼睛"[21]。

我感到亲近，我理解
这个世界——碧绿，蔚蓝，
世上的斑点生动透明，
到处是矫健而柔韧的曲线。

1902年沃洛申写下的这些诗句(选自早期组诗《巴黎》)只是一个例子，再次证明了诗人对于语言色彩的痴迷。

沃洛申诗歌作品的色彩功能真值得专门研究。诗人自己就颜色引起的情感心理作用，对圣像画色彩的象征意义，提出了一些有趣的看法(文章《圣像的教化意义》，1914)。在他的诗歌中，色彩的心理象征手法接近安年斯基，"圣像色彩"的神秘象征意义近似布洛克和维·伊万诺夫，装饰性色彩的标新立异借鉴了帕尔纳斯风格，同时还有印象派艺术对于色彩的客观描述，在丰富繁复的修饰语当中，具有细腻入微的艺术趣味。形象完美类似"雕塑"，类似勃留索夫作品的特征，这两位诗人都是由印象派转向新古典主义，似乎有共同的规律可循，上述事实让人有理由认为我们这位诗人和《花冠》的作者一样，是阿克梅派风格最亲近的源流之一(尽管这两位诗人跟阿克梅派的"纲领"相距甚远)。

沃洛申的创作世界由多种源流汇合而成，这符合他"博采众长"的性格，符合他善于团结人、容纳人的特长，也符合他多才多艺的天赋与秉性。沃洛申的《文学创作剪影》——不仅仅是诗歌和翻译[22]，还是文化学家、文学、艺术和戏曲批评家沃洛申的随笔与评论文集，

如此博学多才，正如我们所见，使他在他那个圈子里显得与众不同，出类拔萃。沃洛申在造型艺术方面同样卓有成就：他的素描和写生颇具才华，水彩画技艺精湛独具一格，他画了很多风景画，被人公认是风景画大师。美术专家们发现东方（日本、中国）绘画对他产生过影响，诗人对东方绘画的经验作过认真的研究[23]。他在水彩画上的简短题词近似东方古典诗歌中的短诗。作为画家的沃洛申，最喜欢画的是克里米亚东部山峦和海边的风光。1903年诗人在科克捷别利海边的房子建成后，多次去那里休憩，1910年起在那里定居，一直到生命的最后时刻，这段时间诗人背弃了他一向倾心的“远行的缪斯”，年轻时他对这位“缪斯”的忠诚，丝毫不亚于喜爱旅行的布宁、巴尔蒙特或者古米廖夫。



克里米亚大地的风貌，让沃洛申梦见古希腊的遗迹——半岛的东部地区在荷马时代叫做基梅利亚，诗人用语言描述这个半岛早于用画笔描绘它的景色。组诗《基梅利亚的黄昏》（1907）充满激情的诗句就是如此，这些诗句为他的第一部诗集增添了光彩。覆盖克里米亚山麓丘陵的“白蒿”，残阳余辉的“忧伤”，海浪“带咸味儿的苦涩”——这一切都隐寓着诗人与心上人分离的悲伤。基梅利亚组诗是沃洛申抒情诗的一个高峰：当代心灵的情感，融合了古代的传说，由于“当地的灵秀之气”而变得圣洁庄重，这些都在罕见的完美诗句中得到了体现。博加耶夫斯基是费奥多西亚的画家，沃洛申献给这位朋友的组诗似乎有意进行一场比赛，他想运用丰富的文字描写与这位历史风景画大师的作品一决高下。有关基梅利亚的题材仍将回荡在沃洛申的诗歌作品中，可惜的是他的第二本诗集《幽暗的森林》未能出版（诗集的题目来自但丁）。

献给阿波罗的组诗《荒漠祭坛》（1909）同样涉及古希腊的某种风貌。诗中的基梅利亚一扫昏暗凄凉，取而代之的是阳光明媚，中午的灿烂，以赞美诗般的响亮，颂扬霞光之神的辉煌。《戴洛斯》是一支颂歌，赞美的是在这个希腊岛屿上出生的“命运女神摩伊拉和诗神缪斯的先辈”，它发表在《阿波罗》杂志第一期的诗歌专栏。《阿波罗》杂志倡导“和谐的启蒙主义”创作原则和新古典主义的风格，沃洛申成了这家杂志的积极撰稿人。沃洛申故弄玄虚，假借外国贵族小姐切鲁宾娜·杰·加勃里亚克的名义，投寄的组诗据说震惊了编辑部；沃洛申还为他的女友，天才的德米特里耶娃，杜撰笔名在《阿波罗》杂志上发表处女作（用真名曾被编辑部拒绝），当时沃洛申为她写了不少情诗，她也是沃洛申跟古米廖夫决斗的“直接起因”。

沃洛申像早年在《天平》月刊上发表作品一样，在《阿波罗》杂志及1911—1912年由这家杂志社出版的《俄国文学艺术年鉴》上，发表有关绘画艺术、文学、戏剧以及文化新气象等方面的评论文章。其中对文艺现象、文学事件的阐释结合了美学的深刻思考。例如，在描绘法国现代诗人和散文家雷尼耶的创作风貌时，沃洛申在他的作品中（对此给予高度评价）发现了一种新型的文学创作剪影艺术：作品的现实主义观察揉进了象征主义意味和印象主义的艺术手法（《文学创作剪影》第60，62页）。沃洛申的短评延续了他在彼得堡《罗

斯》报上开创的《文学创作剪影》专栏的风格，这些作品编入了《阿波罗》杂志 1914 年卷（《文学创作剪影》，是该卷第一册），遗憾的是同样名称的后三本书未能问世。[24]

多产的批评家沃洛申不能不令人惊奇。他写了几百篇文章和短评。这些文章除刊载在现代主义杂志《天平》、《金羊毛》、《阿波罗》和专门的出版物（《帝国戏剧年刊》，《面具》）以外，还发表在普通刊物（如《罗斯》报、《交易所公报》、《俄罗斯早晨》、《言语》、《20 世纪》以及其他刊物[25]）。近二十五年之间，诗人兼评论家对具有重大意义的事件和西欧、俄罗斯文化生活的典型事例都作出了回应。托尔斯泰去世，布宁、安德列耶夫、布洛克的新书问世，陀思妥耶夫斯基作品在文艺剧院上演，邓肯在俄国巡回演出，巴黎美术沙龙和戏剧的首场演出，这些都成了批评家沃洛申的写作题材。沃洛申，作为精神上的"西方人"，在评价俄罗斯艺术现象方面，比评价欧洲文艺生活更有洞察力，比如，在有关艺术剧院对待陀思妥耶夫斯基的态度这一争论中沃洛申的立场就是这样。他认为，基于戏剧艺术的本质，对陀思妥耶夫斯基的小说进行舞台再创作是有根据的，1910 年沃洛申写道："《卡拉玛佐夫兄弟》是具有小说形式的悲剧。"（《文学创作剪影》，第 365 页）他这种观点显然比维·伊万诺夫，梅列日科夫斯基等人类似的想法更早。

沃洛申的很多文章涉及创作问题（《现代美学问题》、《艺术中的个性》、《论舞蹈的意义》、《戏剧的结构》、《创作的魅力：有关俄罗斯文学的现实主义》等等）。他的评论论述的人物相当广泛，从风靡世纪之交的法国后浪漫主义作家巴尔拜·德·奥列维里伊和维利埃，到俄罗斯未来派诗人，《红方 J》和《驴尾巴》的参加者。天生具有审美"第六感觉"的沃洛申能轻而易举地进入艺术家的精神世界，把握艺术大师形象语汇的独到特点，他对凡·高和涅斯杰洛夫、瑞顿和鲍里索夫－穆萨托夫、苏里科夫、萨里扬都有深刻的认识。透过色彩缤纷的艺术全景，显现出沃洛申道德－美学信仰的轮廓：崇拜自由的探索精神和天才的蓬勃朝气，鄙视陈规陋习，厌恶自然主义的表现形式，即使这些形式出自大师的手笔。比如，列宾的油画《伊万雷帝和他的儿子伊万》（沃洛申指责列宾以自然主义的手法展示杀子场面血淋淋的细节，因此受到报刊的抨击[26]）。

诗人批评家沃洛申时常关注现代创作。维尔哈伦、安德列耶夫、布宁、勃留索夫、索洛古勃、维·伊万诺夫、布洛克、列米卓夫、戈罗杰茨基、库兹明等诗人作家成了《文学创作剪影》第四辑所评述的人物。在随笔集《诗人之声》中，沃洛申对茨维塔耶娃、曼德尔施塔姆、阿赫玛托娃、帕尔诺克等年轻诗人的作品给予肯定与好评。尽管他对王尔德的奇谈怪论作了客观性的评价（为此《文学创作剪影》有时受到评论家的指责），但是沃洛申的短评不仅为读者提供了大量信息，而且还培养了他们的审美情趣。沃洛申的散文之所以取得成就，原因在于他有广博的知识、丰富的联想、形象的语言。"艺术的批评家"和"批评的艺术家"——这种二美兼备的随笔特色当年为王尔德所提倡，也是布洛克、安年斯基、别雷的散文所固有的风采，诗人评论家沃洛申面对这一尺度同样毫无愧色。

在这些岁月里，沃洛申的诗歌造诣继续得到完善。他的第二本诗集(《幽暗的森林》，1910—1914，未出版)中写给德米特里耶娃的情诗《徘徊》，描写风景的《基梅里亚春天》，描绘诗人风貌的《剪影》都是颇具光彩的杰作，诗人在驾驭形式、使用大量修饰语、诗行诗节标新立异等方面无不显示出深厚的功力。第一本诗集以十四行诗《星冠》结尾，第二本诗集最后一首诗是《行星》——新的星冠，这都表现出诗人的高深造诣。诗人其它作品的抒情自白(如组诗《徘徊》中的诗句)，作为20世纪初优秀的诗歌将长久被人铭记。可惜诗人的创作并没有达到一个新的高度，甚至在高峰期他依然停留“在以前的题材及风格定位范围之内”(拉夫洛夫，第35页)。世界大战的局势帮助诗人走出了创作停滞的困境。

2

战争年代初期沃洛申的诗歌(收入诗集《世界燃烧那一年，1915》，莫斯科，1916)，受人智说的影响，和平主义情绪和对灾难的神秘主义理解得以加强：战争爆发时沃洛申正在瑞士，跟从各个国家来的施泰纳的崇拜者住在一起。他和这些人一块儿干活儿，在巴泽尔附近，他(象别雷一样)建造“格捷阿努姆”庙宇。沃洛申在1914年8月的日记中写道，他本“想获得一份绘画工作”，但与施泰纳交谈之后(施泰纳认为他的画稿不完全符合神秘主义学说的要求)，不得不做锯木工，半年后离开了多尔纳赫，返回巴黎[27]。与以前的朋友(巴尔蒙特、克鲁格利科娃、阿·托尔斯泰、戈尔斯坦因等)相见的喜悦，与艺术界同行(毕加索、利维拉、奥藏方、拉里奥诺夫、冈察洛娃、扎德坎等)的交往，暂时驱走了世界灾难带来的苦闷。沃洛申围绕巴黎新写了六首诗[28]，与其说他是个唯美主义者，透过历史的风云欣赏这座伟大的城市，不如说他是现时灾难的表达者。战争是世界性的灾难，沃洛申写给爱伦堡、别雷、巴克斯、艺术家斯捷别里斯卡娅的诗中表达了这样的感受(《在这些日子》、《序幕》、《阿尔马盖顿》、《疲惫》)。这些作品中有启示录里的形象，有可怕的审判和基督二次降世的幻觉，有民间文学中血腥播种伤痕遍地的主题(《播种》)。沙文主义的猖獗使沃洛申感到压抑。他写了《报纸》一诗，抨击那些虚伪报刊恶毒鼓吹自相残杀，“仇恨在徘徊，愤怒在发酵”，诗的结尾符合沃洛申的伦理道德标准，他以坦诚的口吻说出了自己的想法：

……不要怨恨敌人
也不要仇视兄弟！

人类都是兄弟这一思想也决定了沃洛申在十月革命后最初几年的言行。1915年所写诗作中战争时期俄罗斯的悲剧形象“乡下村妇痛哭失声/俯身触摸儿子的尸体”，明显受到

涅克拉索夫、斯拉夫主义者、丘特切夫的影响。沃洛申透过"受奴役的面孔"，看到国家"温驯、贫穷、相信自己的命运"；多灾多难的祖国正像拉斯科尔尼科夫梦见的马，"温顺的眼睛"遭受主人皮鞭的抽打(《俄罗斯》)。与祖国共患难，分担人民的痛苦忧愁——这是俄罗斯作家心底的志向，如今变成了永不懈怠的祈求："请让我为你祈祷，了解你的生活，体验你的苦恼，为了你的利益而燃烧。"描写1905年的《世界燃烧的一年》，第一次迸发出公民激情、开创了政论诗的先河，成为十月"旋涡"为开端以后十余年间的创作主流。(按照诗人的观点，这一"旋涡"预先决定了"二月的转折"[29]。)

从1917年起，"全世界"和"祖国"在沃洛申的意识中调换了位置，现在他的思想和语言全部转向了俄罗斯。选择标志性的事物已经有所改变：在写给茨维塔耶娃的诗(《攻占巴士底狱》、《占领杜伊勒利宫》)以及组诗《热月政变》(这些作品都写于1917年11至12月之间)之后，法国革命时期所使用的修饰语不再出现，民族历史的题材，引用陀思妥耶夫斯基作品中的格言警句逐渐增多。"心灵雕刻家，呼唤热情深沉的民族/投入生活，他洞察我们的时代。"——诗人这样评价他心仪的作家。1917至1918年之间沃洛申写的很多诗歌(如《彼得格勒》、《旋毛虫》、《走出深渊》。1917年10月)，都引用了长篇小说《群魔》、《少年》中的形象，或者《罪与罚》的尾声。沃洛申越来越频繁地回顾祖国的历史，把历史和现实相比较。联想的范围广阔——从黑海沿岸"野蛮土地"上的西徐亚人到俄国最后一位专制君主。伊万雷帝和戈都诺夫时代，自封为王者和普加乔夫，阿拉克切耶夫分子和保罗、阿捷夫，拉斯普京以及布列斯特和约，都遭到诗人愤怒词语的抨击，他为"失去自由的罗斯"感到屈辱：

> 再没有什么比俄罗斯历史
> 更黑暗，更恐怖，更疯狂。
>
> (长诗《俄罗斯》，1924)

正如研究者所指出的，沃洛申历史哲学的本质特点是"承受苦难并用独特的艺术形式表现苦难"，虽然说"不难发现它与克柳耶夫的观点之间的联系"[30]。诗人对历史进行深入钻研，尤其爱好研究俄罗斯古代的典籍。他曾经尝试用诗体转述(如《大司祭阿瓦库姆》，1918，《莫斯科沙皇传略》，依据卡迪列夫－罗斯托夫斯基公爵17世纪编年史中的材料改编，1919)。他像列米卓夫一样，依靠研究经典著作，在诗中再现典型的言语环境。附带说一下，沃洛申对《顺着太阳起落的方向》一书的作者列米卓夫给予高度评价，对这本书给予好评，与列米卓夫交往，互相通信[31]。不过沃洛申并没有模仿列米卓夫对待古俄语词的戏谑态度，不像他那样一味地追求机敏俏皮。对于沃洛申说来，古代的文献就像历史事实一样，是对历史事件或者类似现象进行思考的切入口。有时候诗歌的政论性会把隐蔽的历史与现

实的相似性以及它们之间的联系提升到作品的表面上来。比如，“俄国大地上第一个共产主义者——阿·安·阿拉克切耶夫伯爵”，“愚蠢的专制念头——出现在政委身上，/ 革命的爆炸——降落到沙皇头顶”。或者：

彼得大帝是第一个布尔什维克，
他跟我们一样不知道别的途径，
为了在大地上寻找真理，
只知道命令、监狱和死刑。

（长诗《俄罗斯》）[32]

沃洛申对待彼得大帝个人品德及其事业的态度，接近于象征主义诗人所形成的历史哲学观点，首先接近于梅列日科夫斯基、安年斯基、别雷的观点（这些人则推崇斯拉夫派学者、陀思妥耶夫斯基和索洛维约夫）。肇始于恰达耶夫的俄罗斯思想传统，形成了沃洛申有关民族性格的认识。诗人发现，革命过程中抛弃了“大量精力，那是俄罗斯人民当中具有社会历史眼光和杰出心理素质的人物潜藏在心底的精力”，研究者据此指出，沃洛申的看法接近那些哲学家和政论家在文集《巨块下面》（1918）所提出的观点，首先是接近别尔嘉耶夫在《俄国革命精神》一文中的观点（拉夫罗夫，第 55 页）。与此相关可以回想起许多善于分析“民族精神”的人物——从赫尔岑、屠格涅夫、列斯科夫，到布宁和高尔基。按照沃洛申的见解，十月劫难的原因在于——人民心中自发性的暴乱、失去理智的张狂、无政府主义的为所欲为占了上风。因为人民的心从小就喜欢

……游牧区草原没有道路，
那里放任自由，有枷锁镣铐，
有自称为王者，小偷，流亡的神甫，
有尖锐的夜莺之歌，还有监牢。

（《神圣罗斯》，1917 年 11 月）

沃洛申政论抒情诗所固有的坚定信念、思想的威力，词语的表现力征服了当时所有听他朗诵的人[33]。正是这些特点也使他的文章与别人不同（《俄罗斯的深渊》、《自酿血酒》、《国内战争》等）。作者当众朗诵的诗歌，当时广为抄录，其中《神圣的罗斯》特别有名：她

听从了大胆狂妄的劝告，
竟然委身于小偷与强盗，

纵火烧毁了城镇和庄稼，

把古老的住宅夷为平地，

变成了受人斥骂的乞丐，

成了奴仆的下贱奴隶。

然而即便是这个"无家可归、四处流浪、醉醺醺的罗斯"，"佩带十字架疯疯癫癫的罗斯"，诗人依然对她深深地弯腰鞠躬，为她默默地祝福。《给流浪的罗斯》(1923)当中具有穿透力的诗句诉说的正是这种情感，这首诗的一份手稿，引用了丘特切夫的诗句"对俄罗斯只能信仰"作为题词，诗歌结尾表达了诗人与饱经忧患的祖国密不可分的关系：

这样的国家难道能抛弃，

能疏远，能脱离，能遗忘？

祈祷也难以使她融化，

挚爱也软化不了她的心肠……

对这首诗的评价褒贬不一，尖锐对立，就像布洛克抒情诗第三卷组诗《祖国》当中《醉醺醺无耻地犯罪》(1914)那首诗一样[34]。沃洛申《蛮荒的原野》与布洛克响亮的诗篇《在库利科沃原野上》两首诗题材上相互呼应，虽然两首诗的写法大不相同——布洛克的组诗曲属于象征主义的多维风格，而沃洛申的三首诗主题单一宣言一样郑重。布洛克的《西徐亚人》直抒胸臆，关注时政表达思想富有激情，作者的话语多用命令式强硬口吻，沃洛申的政治抒情诗在很多方面都接近这种风格(比如，1919年写的诗《烧不死的荆棘》)。沃洛申在1918年写了一篇文章，题为《诗歌与革命：亚历山大·布洛克与伊利亚·爱伦堡》，他认为布洛克的长诗《十二个》是对"俄罗斯诗歌作出的宝贵贡献"，并对长诗的思想做了独特的阐释。但是沃洛申把布洛克的《西徐亚人》和普希金的诗《俄罗斯的诽谤者》以及伊万诺夫的《西徐亚人跳舞》加以比较，却拒不接受布洛克在《壮丽的、极其精美的形式》中表达的"西徐亚人"的思想，因为它——的确是"俄罗斯的精神状态，其中混杂着斯拉夫派观点，赞美自己的野蛮，以便与腐朽的西方相抗衡，还有纯属于俄罗斯的反国家权力的观念"[35]。

诗人把圣经中的象征《烧不死的荆棘》用作诗集的标题，其内容反映了俄国的"动荡"[36]。《圣经》中的比喻《烧不死的荆棘》，是沃洛申最喜欢的隐喻，在诗人多种多样涉及"火"的修饰语当中，这一浪漫主义比喻堪称巅峰[37]，(如同福音书里不经历毁灭就不能再生的种子，又像死而复生的拉撒路)，毁灭是为了复活——对于象征主义的世界末日论来说，具有典型意义：

我们濒临绝境，不会死亡，

　　我们的精神暴露无遗，

奇中之奇——燃烧却不毁灭，

　　我们是烧不死的荆棘！

从世界末日论的观点分析，就能清晰地了解沃洛申《东北》一诗的涵义（1920 年 7 月，作者对该诗作了附注："克里米亚苏维埃政权建立前夕"）。诗中的"魔鬼"和"风"是象征派典型的隐喻，游牧成为诗的主题：像维·伊万诺夫（《游牧之美》）和勃留索夫（《未来的匈奴》）一样，沃洛申欢迎"蛮夷"的入侵。但诗人从"蛮夷"身上看到的绝不是他们让世界复活的力量（勃留索夫）或者让精神复苏的力量（伊万诺夫），而是像五世纪天主教主教布道词中所说的——是《上帝的鞭子》，是上天的惩罚。沃洛申引用法国古老编年史中的这些话作为诗的题词，在结尾表达了一种愿望，盼望国家能承受"上帝的意图"，能经受考验（也就是说，把动荡看作上天的惩罚）。但是这首诗的思想并没有被人理解，甚至吉皮乌斯也对它加以指责（参见拉夫洛夫，第 57 页），虽然梅列日科夫斯基在他的神学理论中不止一次谈到世界末日论的救赎问题。



猛烈的抨击反倒激发了沃洛申保持中立的志向，他愿意帮助敌对两方遭受暴力侵害的人。他不偏不倚地谴责红军与白军的残忍（"战争使双方爆发／愤怒、贪婪、压抑酗酒"），与阶级仇恨的号召相反，他对双方的苦难都给予同情：

我独自站在他们中间

四周是烈火与浓烟

我使出浑身力量祈祷

为他们和其他人的平安

（《国内战争》，1919）

沃洛申在论维尔哈伦的那篇文章中写道："在普遍残忍和充满敌视的时代，应该让那些反对报复和憎恨的人保存下来"，诗人从中看到了"宗教责任"[38]。他救助知识分子、军官和克里米亚居民，使他们摆脱"白军"的过激行为；他写诗献给"红军"水兵，1919 年 5 月从奥德萨返回克里米亚途中，诗人与这些水兵一起经历了危险的海上抛锚停泊（《撤退》）。他从中斡旋让邓尼金释放了前"红军"将官，学者马尔克斯[39]。他写道，受到白军猛烈攻击的费奥多西亚苏维埃警备司令部有一种"人性的感觉"，他希望红军部队能够让破烂不堪的城市得到安宁（《西伯利亚第三十师》，1920）。但诗人拒不接受"苏维埃"的意识形态，他认为"一旦布尔什维克的宣传召唤俄罗斯心灵里贪婪、阴郁、强盗般强悍的那一面"，"布尔什维

克思想就会成为有关俄罗斯出乎意料的，深刻的真理"（文章《在诗歌的天平上》，1919）[40]。

诗人的立场受到很多人的谴责。布宁在《该死的日子里》[41] 以及后来有关沃洛申的回忆录中有时指责他"政治上的急剧变化"，有时责备他描述布尔什维克的罪行"过分文学化"（这在当时近乎是侮辱性的评语）[42]。但是沃洛申描绘大规模执行死刑的恐怖场面和饥荒年代的过火行为的诗篇（如《大屠杀》、《红色复活节》、《饥饿》等）并没有文学化，而是极其真实，1918—1920 年间克里米亚国内战争文献资料就能给予印证，魏列萨耶夫 1922 年写给莫斯科报纸的通讯，作为历史的客观见证同样提供了真实的证据。红军统治时期恐怖进一步加剧，诗人预感到自己的命运将非常凄惨（《术语》）。布洛克去世和古米廖夫被枪杀的消息促使诗人创作出反映俄罗斯作家悲惨命运的诗行，但诗人决心与祖国共患难，即便是在"地狱的底层"：

饥饿与仇恨会夺去性命，
可是我不想要别的命运，
要死，就跟你死在一起，
像拉撒路从棺材里死而复生！

（《地狱底层》，1922）

像布洛克、勃留索夫、别雷、维·伊万诺夫一样，沃洛申在国内战争时期积极行动保护科学和文化珍品。他参加了克里米亚人民教育机关的工作，保护艺术文物和个人图书，参加了帮助学者委员会的工作，在塞瓦斯托波尔人民大学里讲课，经常会见富有创造力的年轻人（《文学创作剪影》，第 792—795 页）。沃洛申交往的圈子并不限于知识界。1920 年 11 月他在给布宁的信中写道，最近一段时间"他从上到下仔细研究了俄罗斯的各个党派，保皇党、神职人员、社会革命党、布尔什维克、志愿者、强盗。"沃洛申请布宁阅读他寄往奥德萨的新诗："……在诗中我试图更加接近当代的现实。"（组诗《假面具》、《水兵》、《红色近卫军》、《投机者》等等。）[43]

这种对俄罗斯城市不同类型的人物和动荡时期种种丑态的讽刺性描述是沃洛申后期创作的独特一页。作品内容统一（不接受十月革命，清醒地认识到它的悲惨后果），形式上迥异——有模拟民间文学的（《关于俄罗斯大地的咒语》），有模仿古代文献的（除上面提到的《修士叶皮凡尼的故事》、《虔诚的谢拉菲姆》之外，还有招贴画一般形象鲜明的人物讽刺素描（《假面具》），以及接近"科学诗"传统的作品（《走该隐之路》，1922—1923）。真挚坦诚的抒情更接近诗人的秉性。为了让听众能够接受，沃洛申把"颂诗"这种古老的体裁尽可能加进揭露性的内容（杰尔查文曾经使这种体裁复兴）。诗人的声音里有斥责、痛恨、同情，在充满灾难的年代，它成了人民的声音。沃洛申的语言经过俄罗斯和法国诗歌文化的陶冶，

记录了克里米亚隐士的沉思，成了俄罗斯"动荡"岁月的编年史，因而显得特别睿智，犀利，威严。"革命敲击他的创作，就像火镰敲击燧石——从中迸发出鲜艳、壮丽的火花"，魏尔萨耶夫写道[44]。"……很难想像，"布宁谈及沃洛申时说道，"随着时间的推移，他的诗歌创作才能竟如此顽强，外部形式与内在气质发挥得如此淋漓尽致。"[45]

诗集《烧不死的荆棘》的作者不仅是史学家、政治家，还是敏锐的心理学家，描绘出了他所处时代必然出现的恐惧综合症以及人们在暴力威胁下的状态——"他们的悲痛，他们的仇恨，他们的苦难。"《大屠杀》(费奥多西亚，1920 年 12 月)，大概是沃洛申有关恐怖的最犀利的诗，诗中提出一连串惶恐的问题，可以料想的答案同样惊恐，以此传达出普遍存在的恐怖与绝望：

为什么城市傍晚变得空旷？
为什么士兵要封锁道路？
为什么大门敞开吱吱作响？
今天要多少？一百五？一百卢布？

为什么帐篷后面揉皱的花头巾
抛进了路边那一堆垃圾？
为什么文件被撕成了碎片？
哪儿来的手套，贴身的十字架，袜子？

预言者伊利亚小教堂门前，
是谁站在那里掩面哭泣？
士兵用枪托驱赶什么人，喊叫说：
"不许哭！狗崽子们就该死！"

但是她不走开，一直泪水涟涟，
她回话时盯着士兵的眼睛：
"你以为我为死去的人哭泣？
我为活得长久的人感到痛心……"

后来沃洛申多次采用自由诗，取代规范的格律，以此加强思想情感的表现力，从而使他的诗歌更加贴近读者。词藻华丽(为此诗人受到批评家的指责)，或者说气势强劲的词语，炽热的情感表达，有时让位于枯燥记录事件的过程，比如，描写执法队员按照"日程"认

真执行大规模的死刑(《恐怖》,1921)。同年所写的诗《术语》,枪杀和刑讯再一次成了俄罗斯的家常便饭,这使人想起科罗连科所说的"日常现象",诗中使用了这样的词汇:枪杀变得"越来越简单、越来越痛快","执枪瞄准","让犯人靠墙站成一排","列入枪毙名单";现在的说法是"开枪","打死","开销"。

街头黑话,让那些"穿粗呢大衣,披斗蓬"的人流感到惶恐的语言,符合国家陷入瘫痪的真实情况,符合逃难者、背口袋乞丐的身份,符合取暖车和火车小站的实际状况。《火车站》(1919,收入《俄罗斯道路》当中的一编)这首诗,描绘昏睡的人群,他们"枕着包袱、裹着被子","四周都是瓜籽皮、烟头",内战使他们逃离自己的家园,他们成了整个民族悲惨命运的缩影,"钉在十字架上",不停地说出荒诞的梦话。沃洛申早期作品中的形象有时失之于过分美好。现在,他的诗集如同交响乐融入了事件的恐惧感,"放荡堕落"令人厌恶的形象和粗鲁的声音。在《诗歌和革命》一文中,沃洛申指出,布洛克"存心用鄙俗的声音"创造了交响诗《十二个》[46]。沃洛申评价他自己的组诗《假面具》说是"现实的精华——囊括了具有时代精神的所有词汇"(《诗人文库》,第625页)。

3

沃洛申给他的长诗《走该隐之路》(1922—1923)加了个副标题《物质文化的悲剧》。但长诗的内容实际上要比最初的构思丰富。史前时期的混沌和宇宙力量的急剧变化,地球的形成和有机物的产生。人类的出现和发展。力量的进化:拳头,刀剑,火药;公民和国家权利的形成。发现蒸汽和发明蒸汽机车。战争的罪恶。阶级的分化和庞大的国家——这些只是沃洛申哲理诗歌中的一些"主题",作者认为哲理诗集中体现了他的社会思想和文化思考。世界大战和革命时期,俄国和欧洲很多思想界的代表人物就意识到,人类自相残杀是现代文明人道主义危机的后果之一。象征主义者同样有这种认识。别雷以《转折时期》为总标题的一组文章,布洛克写的《人道主义的破灭》,维·伊万诺夫的《悬崖》(都是1918—1919年期间的文章),与沃洛申的长诗不仅仅是创作日期的相近。施本格勒的著作《欧洲的没落》(1918)受同样事件的启发,与他们的思想并行不悖。沃洛申的长诗写完大部分的时候,他从魏尔萨耶夫那里得到了施本格勒的这本著作。沃洛申承认,这位德国作者"给了他很多灵感和新的思想",并说受到他的启发,想出了自己喜欢的题目"文化肖像"(《诗人丛书》,第643页)。还可以补充一点,沃洛申把文明进程看做倒退,也与欧洲文明思想"没落"有关:难怪诗人谈到自己社会伦理道德观的"讽刺"意义,诗人谴责现代世界通向自我毁灭的思想体系,以可怕的末日审判作为长诗的结尾(《法庭》)。

沃洛申涉及历史全景的创作带有本质性的一个主题是欧洲思想固有的对崇拜科学技

术进步的忧虑，诗人对其致命的危害预先提出了警告。对此《走该隐之路》的作者有时提出讽喻性的告诫（从瓶子里放走妖魔的寓言，歌德的谣曲：魔法师冒失的徒弟惹怒大自然、最后无法控制），有时则对当代人直接提出警告："你们权衡，分解原子，/ 把自己楔入罪恶深渊。"（《反叛者》一编）沃洛申作为核物理成就的见证人，担心科学家探索权的道德问题，探索的结果可能转变为灾难。众所周知，早在 1903 年发明原子能轰动一时，列夫·托尔斯泰就指出了"人们生活缺乏道德"，"人类控制自然"不断增长的危害[47]。日本对马岛作战时，别雷也有类似的认识："违背道德应用科学必将造成现代战争的惨无人道……"[48] 此前梅列日尼科夫在关于利奥纳多·达芬奇的小说中指出小说主人公对设计农业灌溉系统和摧毁人类的军事机器感兴趣，却漠不关心道德上所引发的危险。沃洛申提出了二者必择其一的建议："认识领域的每个阶段，/ 必须有自我拒绝 / 这样的步骤……"（《魔法》一编）当时库普林已经写完幻想小说《液体太阳》（1912），小说涉及类似"自我拒绝"的矛盾冲突。1920 年诗人意识到忘我精神是不现实的，因为"人们缺乏理性"，罪恶已生存在"毁灭性武器和机器"中。（顺便说一下，当时有这种认识的不仅仅是《走该隐之路》的作者，1922 年罗曼·罗兰撰写文章指出西方国家无力"开启制动装置"，制止科技进步的毁灭力[49]。）

沃洛申的长诗全面否定现代世界的社会结构，抨击精神空虚、追求富裕安康的小市民社会，这样的社会"机器处于主宰地位"，"人受物质驱使支配"，"犯罪操纵法律"。诗人揭露了国家政治制度的贪婪成性，这种国家"一切建立在利益之上，/ 适应者才能生存，一切 / 建立在强制之上"，"攫取政权的每个人，滥用权力"，而"选民迄今依然相信 / 三百个坏蛋能建立诚实政府 / 治理国家"。

不肯接受现存制度的就起来造反。长诗开头将造反看成创造性的生存因素而加以称赞。秉承浪漫主义道德传统，诗人颂扬"疯狂"，反对"适应性的屈从"，疯狂的人"强调上帝是疯子，/ 不信任才能创造，否定才能重建"（《反叛》一编）。创造性的火成了反叛的标志，"由野兽烧成的人"，千年之后"成了意志坚强的象征——普罗米修斯"。

《反叛者》中有一章宣称人类为了"自我重塑"才发动"叛乱"。内在的个性完善的要求，是改善社会生存的唯一途径，这是象征派从他们的伟大导师那里继承下来的理论，如今再次回响在在沃洛申的长诗当中，与此同时则是对暴力革命灵丹妙药的直率否定：一切都已注定，"炸弹投向 / 国会、交易所和宫殿"，"用炸药炸毁一切，/ 炸毁的东西里面萌生幼芽"。在回应列夫·托尔斯泰人的内心有"上帝王国"的格言时，诗人劝告现代人："你的上帝在你内心，不必去寻找别的人"。虽然研究者和诠释者发现长诗主要是受西欧影响（梅特林克，法朗士，维利埃等），留下了神智说、通灵术，以及现代自然科学理论的痕迹，但是长诗的重要组成部分追根溯源还是受到了俄罗斯道德哲学思想的影响。

《走该隐之路》属于"科学诗"现象，这种体裁早在罗蒙诺索夫时代就闻名于俄罗斯，而在象征主义时代引起了勃留索夫的兴趣。但"科学诗"高扬的进步激情与沃洛申关于科学

发明将带来危害的观念格格不入。像这种类型其它很多作品一样，沃洛申的长诗内容的价值（很多地方有先见之明）比严谨的外在形式更有意义，作者的政论激情往往会突破规范。长诗的十四章组诗（每章由七首诗组成）写于不同时期，因此结构有些零乱，有些艺术手法显得重复。按作者的话说，重要的一章《宇宙》的思想涵盖了“希伯来神秘哲学到相对论以及现代物理的衍变”（《诗人文库》，643 页）。这一章再现了前面几章的主题。作者顺应了题材所特有的训诫意义和雄辩辞藻，但是以出色的自由诗体写成的长诗，以格言警句表达思想，论人论事评价准确，这些特点与沃洛申在《手艺人》中提出的口号（“诗歌创作——身处绝境，必须倾诉，语言凝练……”），与《诗人的英勇》（1925）所宣扬的精神相一致：

> 修改长诗如越洋电报：
> 干巴，清晰，压缩每个词。
>
> 语言越吝啬，越有张力。



沃洛申在其一生的最后十年，潜心创作了两部描写俄罗斯宗教苦修者事迹的长诗，《修士叶皮凡尼的故事》和《虔诚的谢拉菲姆》（1929 年写完，20 世纪 60 年代才出版）。《修士叶皮凡尼的故事》1919 年动笔，与长诗《大司祭阿瓦库姆》形成对照。对于沃洛申来说，叛乱的大司祭（其布道文本是创作的依据）是民间反抗不平与罪恶的英勇形象的典范：在诗集《烧不死的荆棘》（长诗是诗集中的一章）的具体文本当中，长诗具有象征意义，它对人民坚不可摧的精神意志表现出坚定的信心。历尽十年写完的受难修士叶皮凡尼的故事诗化了俄罗斯另一种类型的人——为了信念甘愿受难，坚忍不拔，只寄希望于祈祷的力量。尼康教士的牺牲，是在布斯托捷尔斯克，叶皮凡尼与阿瓦库姆以及另外两个人一起被判处火刑，按照传说，叶皮凡尼是唯一一个“依靠上帝的力量 / 在烈火中升天”的人。谢拉菲姆·萨罗夫斯基传记同样显示出圣徒的典范，谢拉菲姆·萨罗夫斯基受圣母派遣进行苦修，靠修炼随处显现圣迹，荒漠修炼增长了他的智慧。诗人强调指出，谢拉菲姆的世界观和日常生活具有法兰西斯教派的高尚和温顺：在与森林野兽的交往中，在美化生灵，指出人与他的小兄弟应当和谐相处的时候。沃洛申描写俄罗斯的苦修者，类似虔诚的方济各，诗人早在 1919 年的同名诗作中就曾经颂扬过他。按照研究者的看法，颂扬叶皮凡尼和谢拉菲姆的长诗将成为民族瑰宝，就像诗篇《弗拉基米尔的圣母》一样，这首诗是 12 世纪赞美著名

圣像的一支颂歌，这两首长诗还证明了诗人向“谦逊睿智”的转变：“多年来思想徘徊在通灵术和神智学之间，促使他最终转向了宗教教规。”（拉夫洛夫，64—65页）以类型学的观点分析，沃洛申的宗教诗和长诗接近索洛维约夫的圣徒传记（《谢尔盖·拉多涅什斯基》），接近梅列日科夫斯基的后期创作，近似画家涅斯捷罗夫和科林的美术作品。

从1910年以后不久，沃洛申在科克捷别利的住所就成了许多来自彼得堡和莫斯科的诗人、作家、艺术家、学者夏天与房子主人聚会的地方。诗人在克里米亚的殷勤好客之家，诗人吸引文艺界人士的鲜明个性，似乎在延续和发扬维·伊万诺夫彼得堡“塔楼”的传统。与“塔楼”的“哲学”氛围不同，这里更关注艺术方面的兴趣，但和“塔楼”一样，很多时间用于阅读和讨论新诗。克里米亚的交往特别亲切——远方来的客人可以在这里长期居住，不仅可以写作，参加辩论，为年轻人讲学，还可以一起休息，即兴谈论戏剧作品，一起旅行，组织讲笑话比赛。勃留索夫和高尔基、别雷和茨维塔耶娃、曼德尔施塔姆和霍达谢维奇、阿·托尔斯泰、扎米亚京、布尔加科夫、格林、楚科夫斯基、扎博洛茨基、彼得洛夫－沃特金、奥斯特罗乌莫娃－列别杰娃、斯品嘉罗夫——这些都是诗人克里米亚之家几百个客人中最显赫的名字。克里米亚的房子差不多二十年之间一直是“创作旅行者美丽的宾馆”（或许能让人想起一本发行不久、还算成功的杂志的名字）。别雷写道，科克捷别利的沃洛申是“唯一一个天生能聚合所有客人的主人”，他能“把持对立观点的人联结在一起，就像马赛克工匠把一块块小宝石镶嵌成一幅完整的壁画一样”[50]。苏维埃政权开始压制言论自由以后，文化界人士在科克捷别利会面实际上具有特殊的意义：志同道合的人只有在这里才有可能避开监视，自由地进行交流。



这是一所独一无二的房子，很多回忆录记述了曾经在这里居住或者来此做客的人，提到他们的著作以及他们在这里度过的日子。1926年沃洛申写给朋友们的诗《诗人的屋子》，可以说是这座房子最好的形象。研究者断定，这首诗综合了作者的社会道德观念。“抒情诗与史诗相反相成”不仅表现在基麦里利的小空间，而且还体现在文本广阔的历史空间[51]。作者在这里还讲明了科里米亚的“囚居之地”对他自己意味着什么：勃留索夫1905年曾经预言，未来的文化人要穿行“墓穴似的地下通道”，布洛克1918年再次重申了这一观点，对于沃洛申说来已经变成了现实：

> 你和我——我们俩都有幸
> “在严酷时刻把这个世界造访”，
> 变得比原先更忧郁，更犀利。
> 我虽非弃儿，俄罗斯却是后娘。
> 这些日子我熟悉她无言的斥责，
> 是我选择了这个荒僻的地方，

心甘情愿自己把自己流放，

谎言、堕落、破坏的年代，

在苦难中认识伟大的真理，

孤独中磨砺，让精神更坚强。

这些诗句不仅是写给这首诗的作者一个人，而且是献给他那一代所有诗人和作家的墓志铭，他们的命运注定他们成为祖国的荣耀，同时又受祖国的责备。

注释：

1. 拉夫罗夫，《马克西米利安·沃洛申的生活及其诗歌》，沃洛申，《诗歌和长诗集》，圣彼得堡，1995，《诗人文库》，8，16页（以下文中再引用这篇文章，只注明拉夫罗夫和页码）。沃洛申诗歌引用诗句依据这一版本。

2. 沃洛申，《自传（1925）》，材料公布者巴扎诺夫，《苏维埃作家创作遗产摘编》，莫斯科，1991，20页（以下文中简称《遗产摘编》）。

3. 参见：库普里亚诺夫，《诗人的命运：马克西米利安·沃洛申的个性与诗歌》，基辅，1978，26—27页。

4. 沃洛申生平和创作大事年表，沃洛申，《文学创作剪影》，列宁格勒，1988，780页。

5. 参见：库普钦科，《热爱自由的少年诗人》，《新世界》，1980，第12期。

6. 沃洛申，《自传》，《遗产摘编》，21页。

7. 这里原为拉丁语《Amori amara sacrum》。

8. 沃洛申娜（萨巴什尼科娃），《绿蛇：一个人的生命史》，莫斯科，1993；《沃洛申给萨巴什尼科娃的信》，材料公布者库普琴科，《逝去的岁月，历史纪念册》，21辑，莫斯科，1997，305页开始。尚可参见：《俄国施泰纳派起源》，材料公布者阿扎多夫斯基和库普钦科，《星》，1998，第6期。

9. 沃洛申，《圣彼得堡的流血星期日》，沃洛申，《漫游世界的旅行者》，库普琴科和达维多夫编写，莫斯科，1990，95页；斯皮里多诺夫，《从沃洛申的创作了解俄国革命》，《1991年阅读沃洛申的材料》，科克捷别利，1997，42—43页。

10. 参见库普琴科为《诗人文库》出版沃洛申诗集所作的注解，1995，669页。

11. 《最近十年有关俄罗斯诗人的书》，霍夫曼编，圣彼得堡；莫斯科，1909，365页。

12. 参见：沃洛申娜（萨巴什尼科娃），《绿蛇》。

13. 我们在此没有涉及这个专门题目，参看：波格莫洛夫专，《20世纪初俄国文学和通灵术》，莫斯科，1999。

14. 加上标题《十字路》的这些说明，放在组诗《鲁昂大教堂》结尾的四首诗（《圣斑》，《死》，《埋葬》，《复活》）的前面，《山隘》杂志，1907年，8—9期，4页。

15. 安年斯基，《影像集》，莫斯科，1979，363—364页。

16. 《最近十年有关俄罗斯诗人的书》，365页。

17. 《论帕尔纳斯传统——象征主义传统对世纪之初俄罗斯诗歌的意义》，卡斯帕罗夫，《俄国现代主义诗学二律背反》，《时代之间的联系：19世纪末20世纪初俄国文学中的继承问题》，莫斯科，1992，245页。

18. 勃留索夫评论，1910；勃留索夫七卷本文集，莫斯科，1975，第6卷，342页。

19. 沃洛申,《论列宾》,莫斯科,1913,第8页。

20. 茨维塔耶娃,《生命的生动》(1932),茨维塔耶娃两卷本文集,莫斯科,1980,第2卷,207页。

21. 参见:库普里亚诺夫,《诗人的命运》,170页。

22. 关于翻译家沃洛申,参见:库普琴科,《研究沃洛申生活和创作的一些问题》,《沃洛申解读》,莫斯科,1981,106—107页。

23. 扎瓦茨卡娅,《沃洛申基麦利亚水彩风景的诗意》,《东方文化的反响》,50页以后。

24. 1988年有选择地出版了其中的不少作品(参见注释4)。

25. 《沃洛申文章目录索引:生前出版的作品》,库普琴科编写,《文学创作剪影》,801—810页。

26. 详细内容参见:沃洛申,《论列宾》。

27. 沃洛申,《我内心的故事》,库普琴科编并作前言,莫斯科,1999,230—232页。

28. 这六首诗写在克鲁格利科娃纪念画册上,也写进了维·伊万诺夫、列米卓夫、索洛古勃、阿·托尔斯泰和其他人的纪念册,纪念册出版为的是救济遭受战争苦难的艺术家,战争前夕的巴黎,圣彼得堡,1916。

29. 沃洛申,《被钉在十字架上的俄罗斯》,莫斯科,1992,44页。

30. 参见:多尔戈帕洛夫,《沃洛申与俄国历史:基于1917—1920年克里米亚诗歌资料》,《俄罗斯文学》,1987,4期,168页。



31. 格列奇什金,拉夫罗夫,《沃洛申与列米佐夫》,《沃洛申解读》,92—104页。

32. 库普琴科引用了(《诗人文库》,636页)别尔嘉耶夫的类似观点,别尔嘉耶夫认为,把武力强加于人民的新型文明时期,"彼得的方法是完全布尔什维克化的"。见:别尔嘉耶夫,《俄国共产主义的起源和意义》,巴黎,1955,12页;《关于沃洛申和别尔嘉耶夫历史哲学思想的相近性》,参看:斯皮里多诺娃,上述版本,51页。

33. 参见:《回忆马克西米利安·沃洛申》一书中的证明,库普琴科和达维多夫编,莫斯科,1990,513—514页。(以下简称《回忆沃洛申》)。

34. 布洛克在这里大量使用动词不定式(在他之前安年斯基在《受诅咒的三叶草》一诗中使用过这种手法),目的是表现社会环境的特点,沃洛申在讽刺组诗《假面具》(1919)中也使用了这种手法(《红色近卫军》、《投机者》)。

35. 《卡墨娜》,哈尔科夫,1919,第2集,20页。

36. 该诗集未曾出版(《诗人文库》,604—605)。1918—1919年问世的只是手抄文选《碎片》,其中收入了诗集《聋哑恶魔》的一些政治诗,还有沃洛申翻译的比利时诗人的诗歌作品以及作为前言的关于维尔哈伦的文章。

37. 参见:萨哈罗夫,《诗歌与革命》,《苏维埃时期沃洛申创作中的革命题材》,《沃洛申解读》,26—27页。

38. 《维尔哈伦诗集》,沃洛申翻译并撰写前言,奥德萨,1919,35页。

39. 参见:沃洛申,《马尔克斯的事业》,《回忆沃洛申》,378—409页。

40. 沃洛申,《被钉在十字架上的俄罗斯》,123页。

41. 布宁,《该死的日子》,《1919年4月13日的笔记》,布宁,《只有言语有生命》,1990,268—269页。

42. 布宁,《沃洛申》(1932),布宁文集9卷本,莫斯科,1967,第9卷,423页。

43. 同上,432页。

44. 魏列萨耶夫,《科克捷别利》(1939),《回忆沃洛申》,449页。

45. 布宁,《沃洛申》,引文出自424页。

46. 《卡墨娜》,第2集,13页。

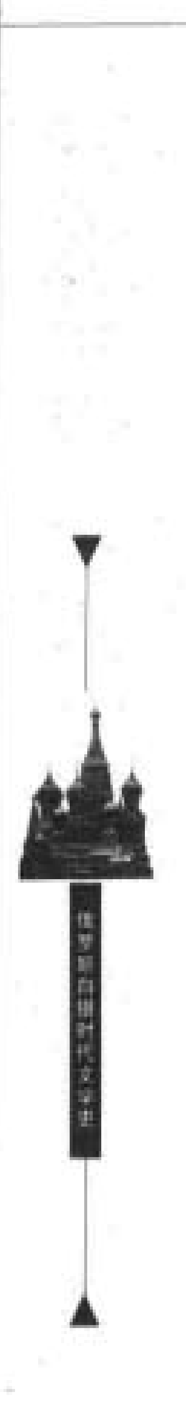
47. 列夫·托尔斯泰,《1903年日记》,《11月14日笔记》,托尔斯泰90卷全集,54卷,1953,193页。

48. 别雷,《俄国诗歌启示录》,《天平》,1905,4期,14页。

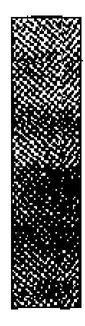
49. 罗曼·罗兰,《1922年10月12日给高尔基的信》,《人们不了解的高尔基》,莫斯科,1994,88页。

50. 别雷,《沃洛申故居》,《回忆沃洛申》,509页。

51. 巴拉绍夫,《沃洛申革命后诗中的二律背反和他在20年代中期启示录诗中恢复诗歌殿堂的努力》,《1991年沃洛申阅读资料》,科克提别利,1997,33页;《努力》,《1991年沃洛申阅读资料》,科克提别利,1997,33页。



列昂尼德·安德列耶夫



第二十七章

列昂尼德·安德列耶夫

◎塔塔里诺夫 著　赵秋长 译

列昂尼德·尼古拉耶维奇·安德列耶夫(1871—1919年)是20世纪俄罗斯文学史上一位独特的边缘作家。安德列耶夫通过认真仔细地研读陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、迦尔洵、契诃夫的著作，认为从以往时代的经典中可以开发出一种新的艺术，它源于这些前辈作家的创作经验，可以在新时代的条件下继续发展。这种艺术热衷于神话创作题材，神秘主义，积极探索社会和哲学问题。安德列耶夫等人率先缔造了一个非传统美学意义上的，集现实主义和现代主义理论于一体的艺术世界，他认为恪守"各自的"形象和思想体系，严守文学团体的藩篱的态度过于偏执。

安德列耶夫与世纪初的现实主义文学有着诸多的联系：他同高尔基保持着友好关系，参加"星期三"文学小组和"知识"文丛的编写工作，与其社会观亦相一致，但是在许多方面又与之有着分歧：他不赞成历史乐观主义，经常关注死亡问题，耽于虚幻，作品中充斥着神秘色彩。安德列耶夫力图破解神秘，建造一种"双重世界"，这时的他在美学观上接近象征主义，社会观上则类似梅列日科夫斯基和别雷作品中神话与历史合一的神秘主义。然而，他的创作中表现出来的异相存在的客观性，尤其是其用意往往遭到质疑。

对这种所谓的"边缘性"，安德列耶夫本人认为是创作自由的自然表现，而别人对之则

褒贬不一。持传统现实主义观点者视安德列耶夫为另类:他"感情匮乏之极,而感情恰恰是诗歌、音乐、雕塑等一切艺术的要素"[1],列夫·托尔斯泰如是说。契诃夫对列昂尼德·安德列耶夫的态度也很苛刻:"安德列耶夫不朴实,可把他的才华比作夜莺弄巧取宠的歌技"[2]。然而,在熟悉20世纪文学艺术新的表现形式的读者看来,安德列耶夫的艺术世界却是另一番景象。

安德列耶夫的创作是存在主义关于人、存在和表现主义美学的冲突论的早期体现之一。然而,无论表现主义抑或存在主义在安德列耶夫这里都还尚未成为周详的终极体系,它们不过是直观地深入到了他日后的创作和生活之中。他喜好做神秘主义的"游戏",同时又超前地施以后现代主义的招数,不过他仍坚守着作品意蕴的严肃性,忧人类之忧,这就使其创作具有了世人公认的深厚道德基础。

安德列耶夫同时代的人和后来的研究者都未能找到足以表示他艺术表现方法的"关键词"。他本人对别人极力为他的创作进行非此即彼的定性也颇不以为然,甚至极尽讥讽挖苦。他觉得别人强加的术语纯属思想标签,不仅会使美学内容简单化,而且会使作家受制于小团体的私利。安德列耶夫虽然对他在文坛(尤其是20世纪10年代的文坛)孤立的境况了然于胸,却孜孜以求地思索其艺术世界的本质。安德列耶夫在20世纪最初十年间创作的短篇小说和戏剧充盈着他对荒诞事态的体悟,被他本人称之为"新现实主义"的作品。其实,这里说的是它们的表现主义的主导倾向。到了20世纪一十年代,其表现主义的概括式艺术表现方法被细腻的心理活动描写所替代,于是出现了一种"泛心理主义"的艺术表现方法。

安德列耶夫生前就有许多著述对其创作,特别是20世纪头十年的作品进行评述,直到30年代对其作品的研究仍未停止。但此后安德列耶夫的著作被说成是毫无思想价值的,因而被打入冷宫,专家学者和普通读者都难得一见。安德列耶夫同高尔基的决裂是当时引人注目的事件。高尔基对于他可谓是"亦友亦敌"。高尔基十分看重人的革命热情,不许别人对1917年的十月革命说三道四,而安德列耶夫在生活和艺术上都坚持"现代主义",自然为之所不容。

列昂尼德·安德列耶夫同罗赞诺夫、梅列日科夫斯基、索洛古勃和列米卓夫一起被视为"神秘主义者"和"颓废主义者",被驱逐出苏维埃文坛,只是到50年代他才又作为"现实主义作家"和"抗神的斗士"回归文坛,并因与高尔基有多年的友谊,未发现他接受传统的宗教意识和多年以来从伦理与审美观上关注革命的影响,为他部分地进行了"平反"。此时的安德列耶夫被定性为发生迷误的同路人。从50年代开始他的作品得以再版,但其中许多篇什(如短篇小说《黑暗》、长篇小说《萨什卡·日古廖夫》、剧本《饥饿王》、《黑色面具》、《狗跳华尔兹》等)仍为普通读者可望而不可得。安德列耶夫两卷本的小说集(为纪念作者

诞生一百周年1971年出版，丘瓦科夫、瑙莫娃编辑）和剧作集（1989年出版，奇尔瓦编辑）是其回归道路上的重要里程碑。90年代又出版了他的六卷本文集[3]，至此安德列耶夫的主要文学作品和许多政论著作已经面世。1959年出版了三十年以来第一部评述安德列耶夫生平和创作的专著，作者为奥廖尔的文学家阿福宁[4]。安德列耶夫学迅即成为语文科学的一个研究领域[5]。

安德列耶夫从1898年开始在俄国的报刊上陆续发表作品。1901年9月，在高尔基的参与下，"知识"出版社出版了安德列耶夫的第一部书——卷首的《故事》有献给高尔基的题词，这使他一举成名。他在外省度过了自己的童年和少年，在奥廖尔中学毕业后，步入青年时期的安德列耶夫先后在彼得堡大学和莫斯科大学的法律系学习。安德列耶夫大学毕业后在莫斯科司法界做助理律师，1897年成为莫斯科《信使》报的撰稿人，经常在该报发表司法报告，继而又针对热点问题发表一些小品。不久，这种法律和文学两栖的状况遂告结束：20世纪初安德列耶夫最终选择了作家这个职业。

然而他的法律素养和司法实践经验还是在其一些短篇小说中得到了具体体现（如《辩护》，1898；《第一笔酬金》，1900；《基督教徒们》，1906），这也成了安德列耶夫创作的一个特点：辩护和指控这两种重要的法律行为成了其小说和剧作的中心内容。作者离开了判决具体案件的法院，以期做人间纷争的"检察官"和"律师"。列昂尼德·安德列耶夫笔下的诸多主人公（瓦西里·费维伊斯基，《人生》中的人、犹大、安那太马、克尔任采夫医生和"神秘的恐怖分子"萨瓦）后来都做了"法官"，他们向上帝和世界提出了严正的要求。在他的小说和剧作中常常有痛砭时弊、义正辞严的自白："不能这样生活。而世界却在安然地昏睡：男人们热吻着自己的老婆，学者们在按部就班地授课，乞丐们因投来的一枚戈比而欣喜万分。这是一个昏庸而且以昏庸为福的世界，如果有谁醒来，将被世人视为孽障！"——克尔任采夫发出这样的呐喊（《思绪》），此人借用试验杀死了自己的朋友，还要对整个世界进行审判：摧毁"万恶的人世，那里有诸多的神，却没有一个永恒的神"[6]。与安德列耶夫同时代的人因其塑造的希望改造世界的人物——这也是他苦苦思索的问题——将之比作伊万·卡拉马佐夫[7]。列昂尼德·安德列耶夫就像陀思妥耶夫斯基笔下的这位著名的主人公一样担当着指控者和辩护者两个角色。他似乎是在为不应得到辩护的人辩护。其"律师"的才能惠及自杀者（《谢尔盖·彼得罗维奇的故事》、《狗跳华尔兹》）、恐怖分子（《萨瓦》、《黑暗》、《七个绞刑犯的故事》）和将革命事业与各各他神话混为一谈的怪人（《萨什卡·日古廖夫》）。在1907年他写的一篇小说里，甚至福音书里的犹大也有了发言权，成了个被埋没的悲剧人物，而且还得到了开脱，尽管这种开脱是间接的。

而且，列昂尼德·安德列耶夫由于受过法律职业教育，所以总是满腔热忱地主持正义，不失法律工作者的本色。他是俄罗斯文学史上最富神经质的作家之一。他长大成人后就不

断有医学专家造访他。1889 年他几度卧轨，而在 19 世纪 90 年代他患上了终身未愈的严重心脏病，又两次自杀未遂。他抑郁难耐，整日靠酗酒浇愁，一直到 20 世纪 10 年代才戒除了酒瘾。

列昂尼德·安德列耶夫在世纪之交写下的第一批短篇小说，描写的多是过复活节的场面，承续的是俄罗斯文学传统的"宗教庆典"题材。其中最著名的有《巴尔加莫特与加拉西卡》(1898)、《小天使》(1899)、《小礼物》(1901)和《春天的许诺》(1903)。与此同时还有一些类似"庆典"题材却表达对"小人物"生活关注和怜悯之心的短篇小说，如《别墅中的别奇卡》(1899)、《在地下室》(1901)、《爱咬人的狗》(1901)和《从前有这样一些人》(1901)。

这些小说的中心人物是俄罗斯世俗社会中形形色色的人：流浪街头的醉汉、在军官家里当差的勤务兵、铁匠、教堂执事、商贩和司机。其中大部分篇什都饱含着作者对那些被冷落在一旁、默默忍受自己痛苦的落魄者的同情，还分明听到作者在这里发出的强烈呼吁：要看重这些人物善良美好的人品。安德列耶夫还经常描写儿童凄惨的命运。他们一来到世上就掉进苦海，他们未老先衰，甚至有着自杀的倾向。《小天使》中十三岁的萨什卡"不时地……想了结自己的性命"(Ⅰ,157)。然而安德列耶夫并不因备感现实生活的苦难而欲"将牌推回到神灵那里去"。他的"庆典"题材的小说，形成了一种行文模式，它可以预示原本的苦难、世间和人内心的丑恶及其精神的省悟。使主人公得以发生些微变化的是各种人、物和场景，如庆典仪式上被击碎的鸡蛋(《巴尔加莫特与加拉西卡》)，祭神仪式上喃喃的祷告声(《节日》,1900)，偶遇的戴十字架的牧师(《寒鸦见闻》,1898)和新年松树上蜡制的小玩具(《小天使》)。

短篇小说《从前有这样一些人》被公认为安德列耶夫早期创作中最优秀的作品之一，其文体结构和形象同其"恻隐"小说类似，而形制较之更为严整，意蕴更为深刻。他对人物进行了细腻的心理分析，将以往时代生活的方方面面展现无遗。这部作品充溢着感伤之情(医院的悲凉，生与死近在咫尺)，这也是安德列耶夫"平缓"行文的不平缓之处。而且主要人物的社会品性得以充分展现。他笔下的商人在冷冰冰的买卖关系中变得六亲不认，唯利是图，最终落了个精神空虚孤家寡人的下场。而那位教堂执事感谢生活，坚持祷告，对大地、对太阳充满着爱意，因为大地是前人居住过的地方，又是万般可爱的万物现在赖以生存之所；因为太阳照耀着这个世界。作品中的悲凉之气达到了极致：邪恶损坏了奸商的心；执事怀着一颗悸颤的心默默死去；大学生托尔别茨基生活无着，心爱的姑娘又离他而去。小说开头就描写了医院的氛围，那里是一片黑暗，病魔肆虐，人心惶惶，但到故事结尾令人不解的是执事和商人"像卡特里教徒一样哭泣着"诉说出各自的心迹，而大学生却因爱人重新返回其怀抱陶醉在幸福之中。"太阳升了起来"，小说以此作结。

然而在其他的短篇小说中则充斥着这位作家悲愤的讥讽之词，这缘于他对现实难以

改变的认识："节日"转瞬即逝，此后的日常生活仍如故态，人们的心绪依然忧郁："大车从身畔驶过，辚辚的响声湮没了孩童的喧哗和从街心花园传来的声声呻吟，那是一个醉汉在殴打一个喝得同样酩酊大醉的女人"（《别墅里的别卡奇》，Ⅰ，148）；"淡淡的曙光透进挂着窗帘的窗子，在户外的冰天雪地之中拉水的大车行驶着，车上舀水用的长柄勺发出叮叮当当的碰击声"（《小天使》，Ⅰ，168）。

在俄罗斯宗教题材文学中，列昂尼德·安德列耶夫的创作风格界于陀思妥耶夫斯基和高尔基之间，在陀思妥耶夫斯基的经典宗教小说《守在挂有基督像的新年松树旁的小男孩》（1876）中，基督象征着最后的希望和唯一的慰藉。它是一种神秘存在的爱，是文中的一种审美意识，它启示世人去揭示这种爱。而高尔基的宗教讽刺小说《在木筏上》（1895）唯一的基督教徒乃是并无神威却凶恶至极的米特里，他赶走了被其父亲诱奸的妻子，时而想遁入空门，时而想自杀以求一死了之。他有点像基督，不过不能复活。高尔基所说的"复活"，是指恢复坚强的意志，健康的体魄，或可称其为"生命力"，而并非基督教意义上的"复活"。列昂尼德·安德列耶夫不赞成冷嘲热讽，置宗教教义于死地，却也不认可宗教式的慰藉。他一方面固守着心灵的神秘，另一方面又运用社会现实主义的创作方法，崇尚本色、天然的生活。在安德列耶夫的创作中交织着宗教神秘主义观念和人类中心主义的成分，这就使得他的立场游移在宗教信仰和无宗教信仰、寻神派和抗神派之间。

在安德列耶夫这种"中间"立场的形成过程中，叔本华哲学思想的影响起了巨大的作用。叔本华否认个人上帝的存在，猛烈抨击基督教的一神教理论，将世界意志神话化，把这种意志说成忧郁的天父这个考验者具有的特性。正是天父不断地把忧患撒向人间，以考验世人。德国哲学是二律背反的：没有上帝，但有施救者，魔鬼是杜撰出来的，但现实中确有诱惑存在，欲念是没有个性的，但它是一股招致自我毁灭的祸水。克服叔本华关于超验上帝的思想，将佛教思想、柏拉图主义和康德的哲学融合起来，这就是安德列耶夫艺术神话关于世界空间概念的要素。这种世界空间是与人格格不入的。使世界世俗化，亦即将之从神话的枷锁中解脱出来，丝毫不意味着它失去神圣的色彩。"上帝死了"，安德列耶夫笔下的主人公们如是说，这说明他们想从记忆中抹去上帝，但即刻就有一些奇异的幽灵跑来填补"圣地"的空白，这些幽灵即他们崇拜的偶像。

当然，我们也不能夸大叔本华对安德列耶夫的影响。在研究哲学与文学的相互影响这一问题时应取慎重的态度。这位德国思想家的主要著作（《世界即意志和观念》）是一个教条式的体系，叔本华视之为一种宗教规范，而对其他关于世界和人的命运的观念则持排斥态度。可以这样说，叔本华总是"无所不知"，所以他那可怜的悲观主义却也不失雅兴，并自得其乐。而列昂尼德·安德列耶夫的情况则更复杂些。他似乎总是"懵懵懂懂"，他弄不清是荒芜和空旷笼罩了我们这个可怕的世界，还是恐惧原本就具有一种人性，是它故意向人间摆出一幅凶恶的面孔？



安德列耶夫却通过自己的艺术创作对这个玄而又玄的问题进行了淋漓尽致的解析。正是借喻这种修辞方法帮助安德列耶夫建造了一个活生生的世界。借喻可以翻手为云,覆手为雨,可以起死回生,它是虚幻的,可以无中生有,弄假成真。此际安德列耶夫和读者在暗中已达成一个协议:认可艺术中的非生物可以被描写为生物。可是有时这个协议会遭到破坏,读者被作者一本正经的活泛搞得一头雾水,这时就会出现一种"特殊的生物体"[8],这是对借喻是如何转变为神话进行过详细研究的洛谢夫的结论,而作者相信或故作相信状:这种奇异的生物体确实存在。

感情和物体在安德列耶夫这里常常会变成行为的主体，这在他小说的题目中就有所反映,如《沉默》(1900)、《谎言》(1901)、《笑》(1901)、《墙》(1901)、《深渊》(1902)、《思绪》(1902)、《红笑》(1904)、《黑暗》(1907)。这些作品对神鬼的艺术描写可圈可点。安德列耶夫对神鬼的描写与俄国象征主义作家大不相同。在安德列耶夫笔下凶神恶煞并无清晰的形态,总是给人一种飘飘忽忽的感觉,这就比列米卓夫笔下的恶鬼,梅列日科夫斯基笔下的"反基督者"和索罗古勃笔下的"卑鄙的小魔鬼"更使人心悸。在这些作品中没有象征主义作家着力刻画的两重世界,也没有现实主义作家营造的祥和而相对超前的胜景。他生成了一种精灵世界的概念,精灵衍生了人类,使其终生受制于希冀和幻想的诱惑,并饱受苦难折磨,最后让他们一死了之。

最先使读者感到"心悸"的是列昂尼德·安德列耶夫的《沉默》。这部短篇小说描写的是发生在一个家庭的事件:彼得堡姑娘维拉患了自闭症,她不知为什么遭此磨难,遂卧轨自杀,从此与父母阴阳永隔。作者关注的并非发生在家庭中的冲突本身,而是产生这种冲突的因素。这里有一个莫名的行为主体,它心怀叵测,蓄意向做牧师的父亲隐瞒了女儿之死的真相。沉默就是这个主体的"述语",它不属于通常意义上的艺术形象,而是神话中的某种无处不在的角色。叙述故事的作者因自己笔下人物的遭遇而感到震惊,他帮助读者作出相应的艺术概括,告诉他们:"这不是静谧,所谓静谧是指无有声响,这是沉默;所谓沉默,就是人守口如瓶,其实,它可以讲话,不过不想开口罢了。"(Ⅰ,199)沉默从痛不欲生的父亲意识里像洪水一样"泛滥开来,冲进砖砌的墓室,又猛地冲破墓壁,淹没了整个城市"(Ⅰ,204页)。

安德列耶夫的创作对理解20世纪流行的"无信仰的形而上学"大有助益。这是一种带"负号"的玄学,常常给人一种惧怕空虚的感觉,它是在传统的宗教道德思想土壤上产生的。比安德列耶夫年龄较小的神学家、哲学家弗洛罗夫斯基曾对"遭遇突发事件、未知力量或不幸时的恐惧"、"对世界虚幻产生的茫然"和"人的落寞与孤独"[9]进行过描述。安德列耶夫对恐惧现象进行了深刻的研究，在时代的社会和道德危机中寻到其玄学基础并通过艺术形式将之刻画出来。他关注恐怖现象的美学原理,并注意到,"恐惧"是一种现实存在,其中有着社会和远远超出社会性质的内容。安德列耶夫早期的小说,反映了世纪之交意识形

态的危机，显示出其创作观的一个重要特征——力图在不大的篇幅里靠内在形式的扩充来实现所描写事件的象征化。

《墙》是一部社会哲理寓言式的短篇小说，它将世界描写成一个囚禁麻风病患者的监狱，这里壁垒森严，对外界的实情毫不知晓。短篇小说《深渊》（它在舆论界引起了轩然大波，安德列耶夫因这部作品备受非难，称他玷污了人的本性）描写的是主人公对本人强烈的性欲和潜意识表现出来的无奈，终于难以自持，丧心病狂地犯下了罪行。《谎言》惟妙惟肖地塑造了失恋者的形象，并将感情欺骗提到社会问题的高度："唉！什么做个堂堂正正的人，什么寻找真理，统统是痴心妄想！我痛不欲生！"（《谎言》，Ⅰ，276）安德列耶夫作品的质地常常高于生活现实。在《谎言》中，主人公杀死了欺骗他的恋人（"那里只有一片黑暗……没有她了，她在这个世界上彻底消失了"），但是她的魔力不散，这种魔力虽离开肉体，但仍存活着（"然而，谎言还是留了下来，它是不会死去的"）。安德列耶夫的另一篇小说《盗贼》（1904）同样令读者惊怵：盗贼出发去嫖自己心爱的妓女，中途下车蹩进车站的小吃店（前文做过交待：他被告知那里有"货"），偷了别人的钱包。其实，他是个可怜的冤大头，而满载旅客的车厢是别人预先设好的陷阱，冷酷的猎手正在伺机对这位菲多尔·尤拉索夫下手呢。

难以说这些作品继承的是现实主义的传统，因为主人公的命运只是一种标识，失去了具体的社会意义，它传导的是一种虚幻的"负能"。安德列耶夫为刺激读者竭尽全力，他选择最富表现力的手段，采用突发、恐怖的情节，勾勒出左右人命运的潜在力量的形象。在《深渊》中，白昼迅即变为黑夜，昨日的"天堂"变成了今天的"地狱"，说明确有一种"潜在的可怕力量"存在。日落预示着心头的晦暗的来临；四周围坐着妓女的地坑，暗示的就是大学生涅莫维茨基将要陷身的火坑；后来这位主人公得以跳出这个深渊也犹如神助。

安德列耶夫的作品不像卡夫卡《变形记》那样虚幻，但仍大有斩获。安德列耶夫世纪之交的那批小说对孤独的人性进行了充分的展示。他在《大头盔》（1899）、《窗畔》（1899）、《城》（1902）和《标新立异的人》（1902）中对人的悲剧及其社会根源进行了深刻的思考，而且往往把人受难以控制的力量制约的宿命思想当作主题。在他看来"理智"并不能保障安定的生活，生活的深渊是有"底"的，但生活的规律是周而复始的。

如果说安德列耶夫的《沉默》、《深渊》、《谎言》和《笑》描绘的是发生冲突的一方（敌方，即"邪恶世界"的形象），那么他的《谢尔盖·彼得罗维奇的故事》（1900）和中篇小说《瓦西里·费维伊斯基的一生》（1903）则着力寻求构筑优秀人性的基础。《瓦西里·费维伊斯基的一生》在许多方面实现了他创作上的突破，在这部著作中，他的艺术描写对象变成了思想意识，写的是一个学习自然学科的大学生未能领会读过的一本"既为大众又不为任何人写的书——尼采的《扎拉图斯特拉如是说》"，因为它通过宗教意识意义上的自杀来宣扬自我

塑造的教义[10]。安德列耶夫以往宗教庆典题材小说的那种温顺的主人公不见了，代之而来的是与自然界和社会作对的人物。这部小说的主题思想是一颗残缺的灵魂奋起与自己的孤陋寡闻抗争，这与小说的辩论性文体相辅相成。这部小说的形制颇引人注目：他描写的事件显然有真实的原型（参阅该书的注，Ⅰ.600），他行文凄美，描绘出一幅为新的信仰殉难的动人画图。他在描写这位不才的读者时不免有调侃之词，并指出其心灵探索必定是一场悲剧。故事的叙述者明知道这位大学生选择结束自己年轻的生命是错误的，然而他写到此处时竟给人一种幸灾乐祸的感觉。其实，这是作者在卖关子，以求避免对之作出雷同的评价。（对大学生的自杀可以见仁见智——1970—1990年间俄罗斯文学界在研究这部作品时就持这种观点[11]。）

要理解小说的结局，须认真研究主人公自我认识的发展过程——谢尔盖·彼得罗维奇有一系列的经历。这位大学生认为自己对自己来说是个局外人，“第三者”。他的名字，不过是个又空泛又无人性的物体符号。“我”的形体是种自由的精神。他内心的冲突伴随着其本体的分裂，分成了一个“我”，一个“谢尔盖·彼得罗维奇”，两者对峙，终于生成一种病态的力量。对其结局（大学生死去了）的解释，既可以说他从社会生活中被消灭了，也可以浪漫地说：尽管他的肉体死去了，但他最可宝贵的自由灵魂，高贵的“我”却永驻人间，这篇充满矛盾的作品也正是为了树立这个形象而创作的。由于作品这两个层面的交相作用，作者的态度也是复杂的，他既为亡者悲伤，又为其以死制死的人性获胜而欢欣。

《瓦西里·费维伊斯基的一生》是安德列耶夫早期创作的总结。这部中篇小说描写的是一个乡间牧师的遭遇。他的头生子溺水身亡，次子生来就是个白痴，妻子整日借酒浇愁，后来丧身火灾。他在教民们做忏悔时每每听到诸多人生苦难，于是备感自己这个上帝的使者无地自容。一次他在抢救一个无辜被杀的农民时心力交瘁，他惊恐地离开了教堂，猝死在出走途中。为塑造瓦西里·费维伊斯基这个形象，安德列耶夫坚持不懈地花去了不少功夫。他在此前还曾写过“口歪眼斜、表情呆滞”，“说话声低沉而嘶哑”（Ⅰ，205）的伊格纳季神父的出走（《沉默》），也曾写过经常“用由于烟熏火燎变得黑黢黢的手指”（Ⅰ，479）指指点点地愤怒地数落“生活失去了真理，朗朗乾坤中的不幸儿童为谎言所毒害”的铁匠梅尔库洛夫（《春天的许诺》）。这就为塑造瓦西里·费维伊斯基这个人物打下了基础。

在《瓦西里·费维伊斯基的一生》中，现实主义与新神秘主义错综复杂地交织在一起。所谓新神秘主义无有信仰，却要再造一个“另样的世界”。安德列耶夫在这部作品中首先进行了世纪初现实主义文学的一种尝试，形成一种积极的人生态度：即能认识到指望超自然力量来救济自己是毫无意义的。其次他还以这部作品证明，用拟人化的上帝来代替业已被驱除的上帝也是极不理智的。这方面的意义也非同小可。从前一个层面来说，在他笔下现时的农村充满着困苦，从后一个层面来说，这些困苦乃是超验的力量对人们希求公正的辛辣嘲讽。



这两个层面交相打造出一个白痴的形象来。白痴是一种肉体和精神的双重表现，是"命运"造成的，这部作品的第一句话就道出了这两个字。他受身于神父夫妇，是应他们的苦苦哀求由死去的头生子瓦夏托生的。他们本希望生活从此出现转机，可到头来家里却乱得一团糟。在安德列耶夫笔下，自白痴出现以来就不断出现凶兆，于是第二个层面就展现开来。作者用了一连串含糊的代词和副词塑造了一个隐形敌人的形象，它在神父家中大肆作孽。神父抢救农民未果的场面是作品的最高潮：作者莫名其妙地让这位乡间神父与文中能说话的虚无人物谈起话来。谁能回答他的问题：用希望欺骗他，用苦难折磨他的人是谁呢？安德列耶夫提供的答案发人深思：在这个世界上除了人没有谁能回答，然而，却有一种能置主人公于死地的力量。上帝和魔鬼是隐形的，世界是个充斥着自然力量的王国，而自然力量又造就了人的心灵。"人是孤立无援的"，因此周遭是"无际"的空旷，这是该作的一极，世界充斥着摧残人的魔力，这是该作的另一极。

在列昂尼德·安德列耶夫的创作中可以找到一个激活这个毫无人性的世界的办法。"自然界本是冷漠的"，我们不能憎恨它，但是那隐形的敌人却另当别论，因为它为虎作伥。费维伊斯基到底属于一个英雄，他堂堂正正，同黑暗的世界不共戴天。因为"上帝"已经蜕化成了苦难的制造者，所以英雄就担负了新的"战蛇妖"的使命。死亡是不可避免的，而抗争是壮丽的事业。逃离这个世界是不可能的，而此处又不可留。存在主义自我定位的感情、浪漫主义塑造人性的激情与英雄主义的情操在悲惨的世界背景上交融在一起。

这部作品在其写作的那个时代具有一定的反基督教意义：神父离开教堂，象征着俄罗斯人民脱离教会；"另样的世界"被描写成人性失却之所；圣经中的形象和情节被调侃地演绎：瓦西里神父是位壮志未酬的约夫和未修成正果的基督。但在客观上说来瓦西里·费维伊斯基也需要上帝，他的叛逆是由于这个世界太冷漠，人生太坎坷，世人的命运太无常。没有上帝的世界就没有慰藉，人心就愈加惶恐。世人无可期待，而安德列耶夫又不想去安慰他们。

安德列耶夫的任务是通过人生中的非常事件来表明俄罗斯正处于危机之中。离奇古怪的事情几乎是不可能发生的——比如无谓地抢救死者的那个情节，作者写这些只是为了揭示现实，使读者深刻认识它。此作发表后就引起一场关于其主人公瓦西里·费维伊斯基究竟有多大典型性的争论，有人说这个形象"怪诞不经，虚假之极"[12]，有人说他纯属"变态人"[13]。但更多的人认为这是作者的高度概括，称瓦西里·费维伊斯基"实现了人的思想从盲目的信仰到自我觉悟这一变化"[14]。

我们谈谈主人公非理智行为的典型意义。他这种异常行为和使死者复生的愿望，不仅符合作者的意愿，而且也是那个时代共同的情愫，这是一种世人趋之若鹜的信念：上帝可以使人死而复生。在这里安德列耶夫强烈地感觉到，世人要求尽快实现古代基督教的变容理想。神父瓦西里自认为担当着上帝的使命，要将神话变为现实，躬身创造一个新世界。这

也正是安德列耶夫与被他视为异说的世纪之交俄罗斯宗教哲学思想的相悖之处。他孜孜不倦地践行基督的遗训——后来的弗·索洛维约夫、梅列日科夫斯基和别尔嘉耶夫也莫不如此，而尼古拉·费多罗夫的哲学也主张一切死者的复活未必不是不可"操作"的，这就说明安德列耶夫笔下主人公坚持的宗教理想并非痴人说梦。

安德列耶夫在精神和美学上的探索，他的"抗殉难说"及其艺术描写的特殊手法在当时文学界颇有影响，我们只分别各举两位风格全然不同的作家谢尔盖耶夫－青斯基和列米卓夫的一部小说（前者的《林中湿地》，1907，和后者的《钟》，1908）就足以说明。《林中湿地》的开头完全是"安德列耶夫式"的：密林中的孩子们陷身于"水草盘根错节的沼泽"，他们是那样孤立无援，挣脱出险境之后"……奔跑着，似乎是灵魂出了窍，一个可怕的幽灵在逼近，它在身后狂笑着，连森林也在为它呐喊助威……"[15]。这里对空间的描写相当生动，这空间代表的是凶险敌对的世界，处于这种世界的人难逃劫运。这部作品的主人公是被林中恐怖"损伤"的安东尼娜，这个类似费维伊斯基的人物感到，自己遭遇灾难并非偶然，这是上帝在与自己作对。对安东尼娜的大灾大难的描写并没放到小说的结尾，而是放到中间：她生来就是个"阴阳脸"（这与安德列耶夫小说中的"白痴"何其相似），这说明世界是"失谐"的。后来母亲把她投入火堆，小姑娘竟大难不死，但见在火焰之中肖然屹立着一个"隐形的人"，这是小说发展的高潮。《林中湿地》的叙述性较《瓦西里·费维伊斯基的一生》弱些，节奏显得很紧凑，它的第二部却有娓娓道来的意味，其结局是姑娘悲惨地死去——她是被生活的盘根错节的水草绞死的。这种把冲突象征化，使主人公脱离红尘的艺术表现方法与安德列耶夫的高度概括大相径庭。

"我不想再忍受下去了"，《林中湿地》中的安东尼娜这样宣称。《瓦西里·费维伊斯基的一生》的主人公们得出"人是孤立无助的"结论。而列米卓夫的长篇小说《钟》表述了这样一个思想："……世界上不存在具有恻隐之心的人，没有可求助的好人。"列米卓夫的作品塑造了这样一种世界形象，在那里人们都希望历史的末日早些到来（主人公柯斯佳·克洛奇科夫砸碎了象征历史时代的大钟）。这部小说描绘的似乎不是人间的生活，这里的人们凭着自己的动物本能蝇营狗苟地过日子，其拟人的艺术表现方法类似安德列耶夫。但列米卓夫的艺术世界要比安德列耶夫明快些。如果说笑在安德列耶夫的作品里是世人对苦难做出的魔鬼似的反应，那么在列米卓夫的作品里则是一种含泪的苦笑："隐秘的力量"不单是施虐者，而且是幸灾乐祸的旁观者。《钟》的描写不看重激烈的冲突，不靠情节的跌宕吸引读者。

列昂尼德·安德列耶夫的《瓦西里·费维伊斯基的一生》充满着动感，在这方面他优于同时代的作家。他利用圣经故事（约夫、基督）做文章，扩展了现实生活的领域，创作出20世纪初知识分子"喜闻乐见"的"永恒"悲剧。在这方面主人公的社会属性也起了相当的作用。列昂尼德·安德列耶夫笔下的神父本是传统的古老基督教文化的守卫者，但即使这样

的人也发现这种文化在真理面前已软弱不堪了。《子民》(1909)中的神父伊万·鲍戈亚夫林斯基要将姓氏(即"鲍戈亚夫林斯基",其意为"神现"——译者注)改为数字,他购买留声机,用模仿基督的话语反复折磨同行们,后来他改信伊斯兰教以示叛逆,尽管这种做法是荒诞不经的。短篇小说《不经意间》(1910)写的是一个乡间神父来到火车站,跳上火车,飞快地驾驶着它奔向死亡。这两个故事听来像是天大的笑话。然而,通过这些笑话讲述的鲍戈亚夫林斯基的荒唐和那位无名神父的怪诞,揭示出时代的特征和传统发生的严重危机。透过这些轶事奇闻我们会发觉人们对空虚的恐惧,发觉作品的主人公们已看透俄国现实,在他们心目中当代文明不过是扼杀人性的深渊。

描写反常的社会现实、人不公正的社会地位以及扭曲的心灵,这就是安德列耶夫揭示人物性格的艺术手法之一。《瓦西里·费维伊斯基的一生》和《不经意间》中的两位神父与其说是俄罗斯平和的神职人员,不如说是饱受惊吓的沦落者,即令卑鄙的罪犯也会对乱世心存恐惧(《盗贼》)。

安德列耶夫对人性的关注,具有非凡的意义,他的人格主义可在俄罗斯哲学(舍斯托夫、别尔嘉耶夫)中得到解释。然而,他在探寻人的自我塑造这个问题时却疑窦丛生,缺乏信心,其表现就是他的作品常常有种阴郁的色调。这种疑虑也与他缔造的"一潭死水"般的社会氛围有关,主人公们生活在这种氛围中,个个孤立无援,最终死于非命,也与主人公本身病态的扭曲的个性有关,这种个性又是时代危机的反映。

《思绪》(1902)塑造了一个铁石心肠的实验者的形象。他采用的是陀思妥耶夫斯基作品中"拉斯科尔尼科夫"进行"理性"谋杀的主题,但进行了降调处理:拉斯科尔尼科夫是在仔细地考察了现实的苦难后实施犯罪的,而养尊处优的老医生克尔任采夫则在搞清自己可以自由地通过实验杀人后置好友于死地。"拿破仑"的计划阴魂不散,然而它失去了社会根基,成了游移于理智和疯狂之间的游戏,于是在《罪与罚》中就有了拉斯科尔尼科夫与索菲娅·玛尔梅拉多娃会见和拉斯科尔尼科夫苦读福音书的情节。而安德列耶夫在展示这种游戏时,让读者与克尔任采夫进行面对面地交流。他的这篇小说采用的是日记体,这就突出了它的客观性。而作品的行文不断地对克尔任采夫的自吹自擂进行修正,作品中空间的意义也益愈显著(精神病院),彰显出主人公人性的必然堕落及其丧心病狂地追求的自由的沦丧。

展示当时泛滥的唯理论的破灭,只是《思绪》的主旨之一。小说的结局是,凶手出人意料地反倒成了被害者,他竟琢磨起破坏这个污浊而疯狂世界的大计来。安德列耶夫在这里并没作出最后的裁定,当然也没有免除对这个走火入魔的流氓医生的判决。他把谴责重点转移到普遍存在的理智丧失这个社会现象上。克尔任采夫是个狂人,而这种个人的疾患又是一种公众的疾患,其症状从小说中即可得知:是与非不分,正常与疯狂难辨,龃龉的世界

却被说成朗朗乾坤。

描写疯狂是安德列耶夫创作的重要主题之一。《思绪》这部作品扮演的是精神病医生的角色，对这种疾病的症状了如指掌，并对这种现象做了富有哲理的艺术概括，而他的另一部小说《幽灵》则承担起另外的角色：揭示现实生活中两种不同的设施（精神病院和"巴比伦"餐馆）之间的相互联系，并以之告诫人们医院的大墙并非把它同外界隔绝开来的铁幕。透过它可以窥见那些精神病人的真实面目，这些人与"正常"人的区别其实只是心理上具有某些敏感的特征。他们中的一些人经常感到恐惧，最终狂躁不已，死于非命；另一些人无休止地疯打疯闹，叩打禁闭他们的门，要把"所有的门打开"（Ⅱ，75）；还有些人在臆想中同奇迹的创造者尼古拉结成了同盟，所以对什么都满不在乎，在这个世界上做个混世魔王也是活着，整天胆战心惊、愁眉苦脸也是活着。文题所用的"幽灵"在医院的四壁之内到处游荡。



日俄战争和俄国第一次革命前夕，安德列耶夫创作的具体的现实性不断增强，现实生活中交织着当代的种种冲突，而世面上对之又有各种"估量"。安德列耶夫的中篇小说《红笑》（1904）就是以日俄战争为题材的作品。他本人没有到过战场，没有亲自参战，他的素材取自于报纸上关于战事的报道，所持的是一种直觉式的当代战争观。在 19 世纪的俄罗斯文学——如列夫·托尔斯泰描写塞瓦斯托波尔战役的系列作品和迦尔洵的一些短篇小说中对战争冲突的描写往往在颇大程度上已被心理化了。因此作品中没有明晰的"敌人"的形象，而这恰恰是为激励人民进行义战消灭敌人所必需的。在《红笑》中，人民、国家和个人也不再是正义的作战者，而作品首先表现的是对人类自我毁灭的愤慨之情，透过作者的描写读者发现，世界已失去理智，人类已经走火入魔，濒临自我毁灭的边缘。

这部作品行文节奏紧凑，表现力强，使作者、主人公和读者息息相通地对这个"难以认可的世界"达成共识。他"在描写这种'红笑'时，每到夜间就情绪亢奋，神经错乱，以致不敢独自呆在房间里"——捷列绍夫回忆道[16]。布洛克读到这部作品后引发了强烈的反响："我在读安德列耶夫的《红笑》时真想跑到他那里问：你什么时候才肯放过我们大家？我几乎发疯了，可到了第二天清晨（我是夜里读的）我又照例喝起茶来。"[17]《红笑》充溢着恐怖的气氛，然而它给人的恐惧感是暂短的，因为他所反映的现实太过虚幻，而其意识，确切地说，他创造的那个世界无疑是狂躁不安的。安德列耶夫在《红笑》封笔之后立即将手稿寄给了托尔斯泰，托尔斯泰在回信中说："……这篇小说对许多场景和细节的描写很见功力；缺点是小说雕琢的痕迹过重，而且有不得要领之嫌。"[18]但是安德列耶夫却认为，他这种雕琢是故意为之，并称这正是他创作的成功之处。高尔基建议他把此作修改得"更健康些"，安德列耶夫也对此不以为然，他反驳道："修改得更健康些，就意味扼杀这部小说，扼杀小说的基本思想。正义的战争已一去不复返了；而现在进行的和行将进行的战争乃是狂人与狂人

之间的战争。我的主题就是疯狂与恐怖。我断然不同意你的意见：'事实要比你的态度更重要，更有意义'……我的态度就是事实，它是非常重要的。"[19]

安德列耶夫"似乎在说梦，其实这种梦呓深刻地反映了现实"，别雷如此评述《红笑》的写作特点[20]。日常的意识，平常的时空概念在这部作品中失去了，世界的形态翻转过来，空间颠倒，天空和大地换了位，僵尸变成了大活人。作者坚持灌输这样一种思想：启示录就是战乱造成的现实的写真。世界的最后结局就是人间沦为"地狱"。安德列耶夫运用末日论的思想"完成了"世界的转变：大地抛扔着亡者的尸体，从它的深处爆发出红笑，这是疯狂屠戮的标志。疯狂产生于人类（这涉及这部小说的和平主义宗旨），又是从深渊中发出的集体性妖魔咒语（这已是"玄学"了）。

1902 年安德列耶夫由于与地下学生运动有联系遭到搜查，1905 年 2 月又由于为俄国社会民主工党中央委员会提供开会场所被囚禁了两个多星期，他还参加了声援罢工工人的文艺工作者的聚会，并奋起抗议沙皇政府的政治迫害，安德列耶夫对俄国革命的态度发生了变化。他的一系列短篇小说，如《马赛曲》（1905）、《曾经如此》（1905）、《省长》（1906）、《黑暗》（1907）、《永远讲不完的故事》（1907）和剧作《向着星辰》（1905）、《萨瓦》（1906）、《饥饿王》（1908），都明显带有革命事件的"影子"。安德列耶夫极为看重正在发生的事件的具体历史意义，将革命首先视为人自我塑造的过程，他把阶级搏斗分为两种行为，一种是精神行为，一种是社会政治行为。

这种划分明显地表现在两篇以法国大革命为题材的小说《马赛曲》和《曾经如此》之中。《马赛曲》描写了一个怯懦的小市民，他"胆子像兔子，忍耐性像卑贱的奴隶"（Ⅱ，148），为自由斗士们所不齿，但他出人意料地声援监狱里的绝食斗争，摇身一变成了一个堂堂正正的人。小说的结尾是，他成了"万人敬仰的神人，尽管他这个小人物形容委琐，其貌不扬"[21]。而他的《曾经如此》，在多重意义上来说，把读者带到法国大革命的情境之中，这里不仅指的是个人对通往自由道路的选择，而且还指全民的奋起。钟楼上的钟摆不紧不慢地摆动着，指针周而复始地转动着（"过去如此，将来亦如此！"）。作者借这个形象表达这样一个思想：人民现在颂扬国王"二十世"的统治，后来"这个像世界一样古老的神秘政权"现出了原形，它原来是"神话中吞食姑娘的恶龙，使国家陷入恐怖之中"，它就是"长着长长鼻子的，带着擦鼻涕手帕的资产阶级"，这个政权也一定会崩溃，不过还有待时日，要等到人们意识到一个关键词"奴隶"——即"我们仍然是奴隶！"，在喊起"二十一世国王万岁"口号声的时候。

安德列耶夫的第一部戏剧作品《向着星辰》也对一系列革命事件进行了反映。在这部剧作中争取自由的英雄主义精神与改造具体的社会历史现实的朦胧概念交织在一起。作品的主题思想是：真正的革命是精神革命，它能跨越时代，将有共同精神的舍身取义者联合在一起，无论他们是现代人抑或几百年之后才能诞生。其主人公天文学家捷尔诺夫斯基

以一种"永恒"和宇宙的价值观对革命进行思考，认为只有这样才能建立不朽的功勋。"死去的只是那些屠戮者，而那些被杀害，被迫害，被执行火刑的人却得以永生。真正的人是不死的。"（Ⅱ，371）

短篇小说《省长》则以另一种方式反映了社会政治冲突，它描写一个官吏在肉体上死去了，一颗忏悔之心却诞生了。这篇小说写作的由头是当时发生的一系列政治谋杀，其中包括1905年莫斯科总督谢尔盖·亚历山大罗维奇大公被刺。安德列耶夫固然知道，凡恐怖行动都属派别活动（卡利亚耶夫实施的对莫斯科总督的暗杀是社会革命党人策划的）。在《省长》这部小说中，刺杀开枪镇压游行者的省长被描写为公正法律的必然惩罚，而具体的社会因素被神秘的氛围淡化了。而且这种神秘并没有说明历史的原委。一方面有超然于社会之外的实施惩罚的精灵（有一个黑乎乎的东西用黑色的翅膀遮住了城市），另一方面又有异口同声要求惩办镇压事件元凶的民众，是他们绞死了这个省长，省长的罪行不单单是他个人的罪恶：他还要代俄国专制政体受过，他是害人者，也是这一政体的受害者。这种罪与罚的较量可视为一场"超验"战争的写照。《省长》如同《思绪》一样，其中没有具体人物：在展示冲突实况时隐去了历史悲剧中的真实人物，而这种冲突乃是作为集空泛的恶于一身的政权与体现严厉公正的上帝意志的法律之间的较量。

俄国革命的失败导致安德列耶夫创作中悲观情绪的增长，而这位作家的家庭生活又遭到了不幸。1906年11月，他的妻子亚历山德拉·米哈伊诺夫娜（维利戈尔斯卡娅）患产褥热死去，美满婚姻带来的温馨烟消云散，这种暂短的美好生活对他的创作颇有助益。死亡常常使安德列耶夫想起生命的夭折和命运的无常，这些曾是他艺术描写的对象之一，如今却发生在他的身上。安德列耶夫战胜了妻子亡故带来的痛苦，然而家庭的悲剧却为他创作的形象蒙上了浓重的阴影，这尤其表现在他的短篇小说《犹大》和《黑暗》之中。这也形成了安德列耶夫创作的一个特色，他采用失谐的手法，从痛彻心扉的灾难事件中汲取灵感。安德列耶夫本人也承认，在"自己感到杂乱无章、心情悲愤交加的时期"[22]他的写作最为得心应手。

安德列耶夫在亚历山德拉·米哈伊诺夫娜生前就写过一部剧作《人生》（1906），它启开了安德列耶夫创作最明快的时期。安德列耶夫1906—1911年间的创作，将革命思想混同为宗教思想，远离了现实主义美学观，在俄罗斯传统的殉身成仁的神学中去发掘新的现实意义。"新神学"问题乃是"白银时代"文学的一个主旨，也成了安德列耶夫作品的重要元素。

安德列耶夫的小说有两种题材，而它们关注的都是基督教神话及其运用：一种是将之作为素材的基础，仿造出圣经所描写的时空和主要人物；另一种是将之作为内在联系和潜台词，使读者通过对现实生活中事件的艺术描写来发现神话意识的逻辑和象征意义。第一

种题材被与安德列耶夫同时代的评论界和苏联时期的文学研究工作者称为“圣经题材”，属于这种题材的有短篇小说《本－托维特》(1905)、《叶列阿扎尔》(1906)、《犹大》(1907)和鲜为人知的《来自远古时代》(《国王》,1904)；属于第二种社会神话题材的有短篇小说《省长》、《黑暗》(1907)、《七个绞刑犯的故事》(1908)和长篇小说《萨什卡·日古廖夫》(1911)。

《本－托维特》、《叶列阿扎尔》和《犹大》可谓一种独特的伪经小说，它们对圣经中描写的事件持异常的态度，我们称之为“仿伪经”之作。在这种作品中作者的作用显得很重要，他一方面并不否认圣经所记载事件的真实性，另一方面又不为传统所囿，传递一些新信息，告诉读者正统的福音书隐去了些什么。他与福音书的作者不同，有着自己的观点和自由的立场，并不受制于基督教义。这时，宗教题材作家必须依附基督的清规戒律被破除了：作家由上帝神迹的记述者变成了富有批判精神的观察者。

教会在精神和社会生活中失去了主导作用，不再是圣经的唯一解释者。俄罗斯世纪之交及其之后的文学界，诸如列夫·托尔斯泰、高尔基、叶赛宁、马雅可夫斯基、布尔加科夫和帕斯捷尔纳克等各种各样的作家都曾为改造圣经的神话世界致力于重新构建基督教中的形象、情节和思想。

列昂尼德·安德列耶夫也参与了这项复杂、困难重重的工程。新神话化作品一反以往时代的成念，是一种反映新现实的形象化神话创作，有着历史性意义和现实性基础，它集多种功能于一体。安德列耶夫的仿伪经体作品充满着“冲突”，给读者带来了强烈的感受，也招致他们猛烈的攻击。攻击他的不仅有俄国的神学家和神职人员[23]，而且还有东正教一向不看重的文学家，如沃洛申。他指责安德列耶夫的《叶列阿扎尔》、《犹大》和《人生》是对审美的亵渎：“在我们看来，福音书上的各个情节和人物就像代数式，它们之间的关系是那么紧密，这种关系发生少许变化，其数值就大不相同。”[24]

从《叶列阿扎尔》开篇的第一句话便可看出安德列耶夫对圣经原文的特殊态度：“叶列阿扎尔在墓中莫名其妙地作为一个亡者躺了三天三夜，又活蹦乱跳地回到自己的住所，在那里他久经探寻也没有发现使他致死的凶神恶煞。”(Ⅱ,192)此句话的前半部分读起来并不陌生，像是对福音书第十一章“施洗约翰差人问主”的转述，第二部分则产生了出其不意的效果：读者先入为主地进入作者暗中布设的境地，并被他牵着鼻子走下去。

正如在《瓦西里·费维伊斯基的一生》中那样，复活节的惨状也早已有了铺垫，复活成了一种苟活。基督的祥光被“来自东方”的“大团阴霾”笼罩(Ⅱ,200)。在叶列阿扎尔心目中圣贤、雕塑艺术家和恋人统统是一具具僵尸。只有罗马皇帝奥古斯都才有使人“奇迹般复活”的本领，他这样做是为了护佑自己的臣民——“处于茫茫黑暗中的熹光”(Ⅱ,208)。他是替不中用的基督行道，驱散黑暗，超度众生。小说末尾号召人们驱逐“东方”，把悲观的人生态度“钉在十字架上”，重燃热爱生活之火。这篇小说把基督教描写成颓废的教派，作为

悲壮人道主义和积极生活态度象征的"罗马"必定克而胜之。

安德列耶夫圣经题材的小说行文上的特点具有多层面性。《叶列阿扎尔》可作为论述基督教发展史的寓言来读。叶列阿扎尔这个形象有着借喻意义,他就是约定的游遍世界布道的"基督";而雕塑家阿弗列利是安德列耶夫与颓废主义论战的代言人。这部小说还是作者一部探究死亡之谜的作品[25]。

如果说《叶列阿扎尔》描写的还是一般宗教故事,那么《犹大》的描写则只限于新约的范围。作者援引其中的原文,目的是"抓住"读者,使之为他发现的新的教义所折服。于是在安德列耶夫创作中出现了一种模仿原始神话的变异文体,《犹大》中出现了只见于新约的神人形象。在这里,基督变成了失语的次要人物。而安德列耶夫成了"不幸的耶稣",这位上帝无有形体,不能施爱,只能默默地寻找着空怀怜悯之心而不能以自己的殉难去拯救世界的真谛。在这篇作品中,作为具有坚强意志,进行了神圣的选择的基督已经逝去了。人类对罪恶本质的认识及其神秘的复杂性附在犹大这个人物身上。这篇小说的真正主人公应是新约中的基督。犹大则是与"我"这个基督耶稣隔绝的一种独立的生存状态。对罪恶的认识和揭露的力量从神的恩赐中被剥离出来(在新约中二者是一体的),它们自有借变节的门徒之名存在的权利。



安德列耶夫使神秘和阴暗得以升华,他认为,为增加作品的趣味性把基督的殉难写得过于明快和清晰,当然这也不意味着他是在贬低基督。安德列耶夫采取了一种分离术,而这种分,是为了合。"灵魂"与"肉体","饶恕"与"谴责",彰显出形形色色的人性,它们合二为一,勾勒出安德列耶夫所称的"两极"生活的全貌。《犹大》的主旨是表现"仙境般的美和无比的丑陋就近在眼前"(Ⅱ,214)。纯洁无瑕一级与道德沦丧一级融为一体。

这部小说还勾勒出基督的假仁假义门徒的群丑图,而基督和犹大两个极端的形象被置于"善与恶"对峙的两方,后又被作者极力捏合在一起,形成了一个"犹大兼基督"的形象,它成为安德列耶夫作品中一种新的救世主,这种神妖合一的混合体却能塑造出一种新概念的人性来。

将犹大和基督捏合在一起,是世纪之交各种宗教、文化理论相互交织背景中一个引人注目的现象,也是安德列耶夫进行伦理哲学探索的见证。安德列耶夫缔造的"犹大兼基督",是崇高和低俗两种殉难者升华的产物,这两种殉难者对于凡人而言都同样意味着怯懦的妥协者。在安德列耶夫的新约题材作品中,凡人是"反基督"的主要力量。如在《本-托维特》中,一名凡人视自己的牙痛重于虔诚教徒被钉死在十字架上。在《犹大》中主人公宣称各各他是"罪恶的第二渊薮",并揭示出惊人的矛盾:基督教是靠血腥的征服以震慑大多数人起家的,教会的基干原来是些叛徒,他们为迎合圣徒叛变了自己,十字架成了新宗教的象征,其实它是屠戮的武器,就是它把"上帝之死"和人类的诅咒演绎得活灵活现[26]。

在这篇小说中犹大发表了自己对世界的看法,而作者的观点较之更为复杂。安德列耶

夫并不十分看重犹大的观点，并认为是自己的辛辣的语言击倒了犹大的基督。他的观点近似神话中的圣徒（"既被宽恕又被拯救"）和犹大（"既害人又被害"）的双重论。在关于救世的神话中，犹大作为十字架的制造者帮助基督修成具有新信念的该隐，而在关于犹大的神话中，基督作为殉难者把犹大造就成告密者和奸细。两种神话各有各的"真"与"伪"，然而在安德列耶夫看来，无论基督抑或犹大都不是完全正确的，他谙熟福音书的情节并采用辛辣的讽刺手法把谋杀者变为救世主，把施爱者变为叛卖者，把胆小如鼠的懦夫和满口谎言的人变成圣徒。

犹大这个形象是列昂尼德·安德列耶夫创作中形成的一种新型的主人公，嗣后这种定型主人公以各种面貌出现在短篇小说《黑暗》、《七个绞刑犯的故事》和剧作《安那太马》及长篇小说《萨什卡·日古廖夫》、《撒旦日记》之中。而安德列耶夫是在短篇小说《国王》[27]中第一次塑造犹大这个形象的，《国王》的写作时间比《犹大》还要早三年。决定《国王》主题思想的主要故事情节是巴比伦的暴君尼布甲尼撒二世是如何受到神的惩罚的。安德列耶夫的这部作品只算是丹尼尔书情节的余绪：无名氏国王见到了一个麻风病人，于是便怀疑自己的知识有无用处，遂实施了一系列"存在主义者式"的杀戮，情愿堕落为一头恶兽，于是备感空前的自由和奴役那些在神面前不能昂首挺立却在野兽面前俯首贴耳者的快乐。

1904年安德列耶夫被高尔基说服，表示不发表这部小说（它的主题思想有着明显的颓废倾向）[28]，但他对奇异人性的关注一如既往。他尽情揭示人物的灵魂，连神和畜生都被描写成有灵之物。《国王》首先确立了"两极"人生的概念。一级是纯洁清白（在作者笔下主人公尽善尽美，是治国的贤君）一级是兽性，两极构成了人性的整体。两极的生活状态，从"深渊"到"天堂"的豪放过渡并非不是通过"人"可以实现的。主人公深得尼采哲学的要义，应属超人。他经常仰望天空，看到高远的星辰，却不能脚踏大地获取莫大的自由。他实现了自我蜕变，却摆脱不了痛苦的困扰，孤独之感与日俱增：国王虽然神奇地获得了自己独有的时空，但身畔空无一人。"神的和善面孔和野兽畜生阴毒的形体"，这就是"两极"合一的人。通常意义上两种迥然不同的"王国"和"兽界"在神话世界中混合起来，在安德列耶夫这篇小说中构成了一个统一体。

《国王》中关于双重人性的思想也体现在《犹大》之中。描写具有双重面孔的人物是这部佳作的一大特点。这个特点在象征主义作家们的创作中表现得尤为明显。他们看重人与"另样世界"的联系，依据美学原则缔造了一种双重世界，但他们仍惴惴不安：诸多的世界模式中哪一个会具有这种双重性？梅列日科夫斯基就苦苦探寻基督和反基督合二为一的形象，实现了其面孔和个性的合一，展示了主人公的复杂性及其与另种世界秩序的联系。在《彼得与阿列克赛》（1904）中，两个主要人物身上都表现出两种相互并立且斗争的人性。其中尤为突出的是彼得，他是俄国伟大的改革家，立志将俄国从神秘的"深渊"中解救出来。而在王子阿列克赛心目中父亲生有两张面孔："一张像死人般陌生、可怕，一张像他小

时候看到的那样亲切、可爱”（第八本文集,《会变化的人》)。别雷的长篇小说《银鸽》(1909)在描写善恶难辨的悲剧时也运用了双重人格的概念。彼得·达里亚尔斯基认为向民众灌输宗教信仰便可拯救人世,他不断地在两“级”的变换中行事,最后心力交瘁,死于非命。达里亚尔斯基在新的教派中寻找的是鸽子,得到的却是鹞子。小说的大部分主人公既是罪人又是圣人。达里亚尔斯基的至爱玛特琳娜是个“妖女、畜生、荡妇”。小说的另一个重要人物“魔鬼”库捷里亚罗夫却是个“谨守教规”的圣徒和“伟大的先知者”。别雷找到了一种充分表现亦此亦彼双重人格特点的方法:“将描绘猪猡和圣者形象的技法结合起来。”

在列昂尼德·安德列耶夫的创作中,“犹大兼基督”这个形象就是采用这种艺术方法塑造的,它后来又出现在还是以拯救和变节为主题的小说《黑暗》中。这是安德列耶夫被诟病的作品之一,“这其实是对身边正在进行的革命的绞杀,尽管其立场与官方绞杀者截然不同”,——沃罗夫斯基这样写道[29]。《黑暗》写一个经验老到的恐怖分子,逃脱了追捕,来到一所妓院,在妓女面前“泰然自若”,并断定,世界如同妓女一样堕落了。这部作品与《犹大》不同的是,其中并无福音书所描绘的情节,但了解福音书中所描写的伪善、痛苦和狂信心理对理解这部作品有非常重要的意义。这些行为的缘起(福音书记载的对主的祭祀、压迫者和屠夫的改邪归正)在这篇小说中都有所影射。狂信苦行的基督教徒为了给“光明”开路,治疗人们的心灵,改变世界,甘愿接受“黑暗”。这是安德列耶夫创作的一个常见的主题,它就寄寓于因爱将基督钉死在十字架上的犹大的个性之中,就寄寓于将自己变为匪首的尊贵的小男孩(《萨什卡·日古廖夫》)的壮举之中,就寄寓于变为人形的撒旦自毁其身的义举之中(《撒旦日记》)。

然而,这些情节依然没有超出基督教经典的内涵。身为“彼得”(这是基督大门徒的尊名)的暴徒却又展示出“阿列克赛”(这个名字常常与苦行僧联系在一起[30])的个性,最终消失在“黑暗”之中。压迫者好于伪善者,革命的“基督”、“童男”成了“犹大”,战胜了自己的社会属性,失去了自己的尊容,又重返“故乡”,这个故乡在小说中并没有具体的意义,但有着鲜明的民族性,是对静止世界的一种反动。这部小说直接或间接地证明安德列耶夫抛弃了革命,在他看来,革命像基督殉难地各各他那般“光亮”。不要光亮,而要失明,这就是《犹大》和《黑暗》的主旨。安德列耶夫在“黑暗”(黑暗在他笔下是“放光华的”[31]),深得神话之三昧,寻到一种颓废主义的“平民”民主。安德列耶夫笔下的诸多主人公不认可基督的殉难,却义无反顾地舍生取义。“我们背负着十字架”(Ⅱ,281),阿列克赛如是说。但是,这是另一种十字架,另一种殉身。安德列耶夫笔下的主人公不是基督教徒,却是“背负着十字架的人”:他们不认为基督教能够战胜伪善,却认可殉难的精神,并称它会产生新的十字架。“犹大”就背负着这种新的十字架,在这个意义上说来他可与“基督”比肩而立。

在小说《黑暗》中,列昂尼德·安德列耶夫与基督教传统教义的冲突不仅表现在他对狂信苦行生活的反常描写之中,这种生活可以视为其生活态度和心理的反映。主人公往往突

然间改邪归正，立地成佛，读者面前的恶贯满盈的坏蛋只是受了未期的一句话、一个手势或一个动作的启发就能摇身一变，作者把这解释为上帝在不完美的世界中创造的奇迹[32]。在安德列耶夫描写的这些奇迹中，人性的两极可发生逆转性变化，并无现实性，只是说明人的生活中存在有一种非理性的力量[33]。

安德列耶夫还看重圣徒行传的另一个原则，即人可以变得神圣，这不仅充分反映在文艺作品中，而且也表现在日常生活中，它是值得纪念的，可以成为人的一种宗教意识，因为这是一种帮助人战胜死亡的精神财富。列昂尼德·安德列耶夫并不把东正教奉为神明，却给自己的主人公罩上圣徒的光晕，用明晰的象征将历史和神话的因素同他在人物身上苦心设计的"隐蔽"个性联系起来。描写这种个性的《故事》中的谢尔盖·彼得罗维奇、《黑暗》中的阿列克赛、《七个绞刑犯的故事》的主人公和萨什卡·日古廖夫都是被安德列耶夫用来向读者意识中灌输新时代"宗派主义"的现代"圣人"。

《我的札记》的主人公欲充当新的救世主，在这部中篇小说中，安德列耶夫也像在《思绪》中一样，提出文学作品对描写理想社会蓝图的忏悔式宗教作品进行模仿的问题。作为事件的叙述者的主人公被判处终身监禁，渴望以这个高尚的理想自救，解除牢狱的痛苦，将实现这种理想视为有序生活的宗教准则。基督教理论、高尔基、波格丹诺夫和卢那察尔斯基的造神说以及社会主义的当代探索在安德列耶夫笔下通过能使人免除苦难的动人的非自由形象奇异地交汇在一起。

《我的札记》结构复杂，它采取的是陀思妥耶夫斯基长篇小说中的多层次叙述法和可避免对理想式的主人公发生单一评价的复调表现方法。这部小说充满着实实在在的悲剧成分(莫名的病态犯罪、被判终身监禁)，又充满着作者的冷嘲热讽，继而这种嘲讽又转变为主人公的自我揭露，悲剧在不知不觉之中变成了闹剧，恐惧的情绪变成了宗教的理念，"受苦受难的'我'"变成了得意洋洋的生活教师。

安德列耶夫对待积极的社会理想的态度与陀思妥耶夫斯基相近[34]。在《我的札记》中，作者看重的是主人公要做救世主的意识。主人公谎话连篇，但仍不失为一位救世主，居然能将十字架变成"铁栅"，他拥有许多门徒，布起道来也像模像样。他反对基督，四处宣扬他对基督不以为然并要与之作对。陀思妥耶夫斯基认为基督是悲剧性自由的活生生象征。安德列耶夫在这部作品中通过它间接地揭露了"以奴役救世"的伪善。

尽管如此我们还是不应过高估计陀思妥耶夫斯基道德思想对列昂尼德·安德列耶夫的影响[35]。但陀思妥耶夫斯基描写堕落的教民、理智的上帝叛逆者和乌托邦主义者的创作元素对他的影响是显而易见的。在俄罗斯经典文学著作中神秘与政治的色彩糅合在一起，在现实的冲突中透露出其神话渊源，这些都具有很大的现实意义。然而安德列耶夫并不接受东正教的经验。

《思绪》中的克尔任采夫剖析自己，称自己就是"拉斯科尔尼科夫"，最终又变为"伊万·

卡拉马佐夫",因个人的遭遇生发出系统的世界观,要求推翻这个善恶不辨的世界。安德列耶夫先是借助克尔任采夫这个形象实现了拉斯科尔尼科夫的抱负,初看起来他与主人公两两相隔,但到后来克尔任采夫向"卡拉马佐夫"转化伊始,安德列耶夫就与之同仇敌忾地声讨起理智尽失的生活来。《我的札记》也是这样。作者十分看重故事的叙述者以及作品的主人公身上那种无奈的和解与抗争合二为一的精神[36],这个形象也体现了作者的自我剖析:第二个"我"伊万·卡拉马佐夫乃是宗教审判者,他是从潜意识的深处挣脱出来的,他如同《我的札记》的主人公一样清晰地展示出改变和拯救世界意愿的另一面——求得和解。

安德列耶夫的信念不同于陀思妥耶夫斯基关于在世界上确有神灵的宗教信念。他在作品中寄寓的"理想"乃是脱离现实的表现。《七个绞刑犯的故事》对绞刑犯向死刑提出抗议和濒临"红笑"世界时的慷慨之情进行了绘声绘色的艺术描写,将安德列耶夫的理想主义表现得淋漓尽致。

如果说在《黑暗》中革命是作为伪善而傲慢的形象遭到安德列耶夫的质疑,那么到了《七个绞刑犯的故事》,革命就成了一种以生命为代价的牺牲:有两个刑事犯和五个谋杀老臣未遂的政治犯最终喝尽了苦难的鸩酒。这部小说的七个主人公中有的丧心病狂,终于死于非命,与之截然不同的是另外一些为了理想舍生取义的人,他们就是穆萨、塔尼娅和韦内尔,他们认为自己的肉体尽可被消灭,但"我"这颗灵魂是永生的:"死亡是没有的"(这是第 7 章的标题),"大限之墙轰然倒塌"(这是第 10 章的标题)。

安德列耶夫在使用殉难神话时否认具有具体社会历史意义的革命,代之以社会神话概念。他认为革命思想是一种博爱思想,它主张精神不死,号召大批受苦受难的人为之殉身。在这个意义上说来,革命只不过是一种打着改变社会现实旗号的黩武精神。

安德列耶夫把各各他与恐怖主义联系在一起,这就符合了 20 世纪最初十年间俄罗斯文化形成的一种著名理念,托尔斯泰以这种理念在《神性与人性》(1906)中将革命的牺牲精神与基督教的道德联系起来;梅列日科夫斯基以这种理念评价《七个绞刑犯的故事》,称它为了解放基督精神而背离了传统的基督教义[37]。高尔基的长篇小说《母亲》(1906—1907)中显然也含有福音书的启示,安德列耶夫对之颇有好感:"正是民众开始以异常痛苦和辛酸的语言来谈论革命了。"[38]

长篇小说《萨什卡·日古廖夫》的社会神话情愫达到登峰造极的程度,它也在寻求"俄罗斯人为什么和如何进行革命的"这一问题的答案。如果说高尔基在《母亲》中借用宗教神话的形式宣传革命思想并陷入这种宣传不能自拔,那末《萨什卡·日古廖夫》则恰恰相反,安德列耶夫勾勒出本民族宗教世界的画图,将革命和神话等量齐观。高尔基对安德列耶夫的这部作品持严厉的批评态度:"萨什卡本是乡间的一个蠢货,这种人物古来有之,是俄国文学中已经写滥了的'窝囊废',他代'全世界的罪恶'受过,任人宰割,他忍辱负重痛苦地呻吟着——这份悲惨在以往的 19 世纪 80 年代和现今的 20 世纪 10 年代并无多大变化。

其实他是咎由自取，自套枷锁。”[39] 此前不久高尔基已决定将“拜占庭和基督教精神”作为写作《母亲》的基础，并通过主人公来“体现”这种精神[40]。

《萨什卡·日古廖夫》反映了作者对俄国革命的超历史的“严肃而冷静”的理解，作者将它视为高尚的宗教行动。在这部作品中俄罗斯成了第二个巴勒斯坦，这里洒满了殉难者的碧血，它的主角是民众召唤的“基督”，他将历史的罪恶一身担负，圣母则是个大慈大悲的女性。作者似一位行传作家，认为革命事件就是对古代罪恶、救赎、殉身和变节的全盘反映。这部小说的第一部将主人公认识自己使命的过程娓娓道来，并意味深长地一一进行评点，其中也不乏对“伟大民众的忧患”，对“清心寡欲避祸免灾”式生活的描写。半是革命者半是教徒的科列斯尼科夫凭直觉认为必须杀死波戈金作为牺牲。“波戈金兼科列斯尼科夫”这个形象可使我们联想起《犹大》中的“犹大兼基督”。作者仔细地阐释了科列斯尼科夫这一角色，他是进行宗教和社会奸细活动的“神父”，随时准备将萨沙－萨什卡“钉死”在十字架上；让“无辜者”去殉难定会引起轩然大波。在科列斯尼科夫身上体现了作者对革命的理解——它只是一种宗教仪式，也体现了他那个通过民众的努力产生新的基督的愿望。

小说的第二部叙述的是诸多神的启示一一变为现实的过程。不久前的中学生变成了匪首，他杀人越货，簇拥在他身旁的也是些双重性格的人，但最终由于他做出的义举得到作者的宽恕。波戈金兼日古廖夫不是福音书上的基督那种神秘的神话人物，不过他将世间的罪恶一身承担，升华为一种异常神圣的，将蒙难与屠戮、“基督”与“犹大”融为一体的新宗教化身。

1905 年之后直至 1920 年期间安德列耶夫在戏剧创作上取得了新的艺术成就。他写下了二十一个剧本（不包括 1902 —1902 年间创作的《国王、法制与人》，它未能写完，只留下手稿存世）和讽刺性戏剧小品（其中七部得以发表），为振兴戏剧做出了贡献。他认为（在这方面与俄罗斯现代派在戏剧上的探索不谋而合），戏剧可以冲破剧本，进一步与观众进行交流，对之发生多方面的类似宗教神秘剧的影响。还须重视作家在悲剧创作方面的努力，因为这种戏剧可以解救世界观的危机，克服主人公极端的“颓废主义”和“自然主义”倾向。莫斯科艺术剧院践行安德列耶夫的戏剧主张，进行大胆尝试，实地探索新俄罗斯戏剧的美学原则[41]。

安德列耶夫的创作始终与同时代的各种戏剧体系有着密切联系。他晚期的戏剧创作接近契诃夫体系，即注重潜台词的运用和心理描写。他也青睐于“知识”出版社发表的剧作激越的社会感、严肃的抗神精神和对世界“阶级”结构的描写。高尔基的剧作贴近思想斗争的实际。象征主义作家的戏剧作品的精神基础不同于安德列耶夫，但安德列耶夫十分看重他们处理无形物之间激烈冲突和形而上问题的艺术方法。安德列耶夫很重视列夫·托尔斯泰的剧作的教化意义，虽然他很少像托尔斯泰那样用一个警句为整篇作品“作结”。

列昂尼德·安德列耶夫为戏剧制定了两个理论原则,一是"新现实主义",二是"泛心主义"。1910—1920年期间安德列耶夫倾心打造泛心主义戏剧,而此前的1905—1910年间他为戏剧奠定了"新现实主义"的理论基础。

应将安德列耶夫的"新现实主义"戏剧与20世纪的俄国一大批"新现实主义者"的创作严格区分开来,他们的创作虽然具有一些新质,但基本上仍没有突破经典现实主义传统的框框。安德列耶夫"表面上摈弃自然主义的形式,严格维持现实主义的基础"[42],而实际上是在追求另外一种形象的语言,正如前所述,这是一种未有先例的表现主义式的语言。(我们在此后论及这些现象时,为了避免对安德列耶夫所属流派造成混淆,不再使用"新现实主义"这个术语来称谓他这个阶段的创作。)



安德列耶夫的戏剧体系颇为纷杂,而且在俄罗斯戏剧史上是前所未有的[43]。他的第一部剧作是《向着星辰》(1905),写的是革命工人这些"阿特兰特"似的巨人同"永恒之子"们协作共创人间奇迹的壮举。《萨瓦》(1906)则是一部描写日常生活,但在体裁上模仿宗教作品的剧作,它"隐去了"基督与反基督之间的矛盾。而在《人生》(1906)和《饥饿王》(1908)中,作者为不失"现实主义基础"而摈弃"自然主义"的形式,便设定了一定的空间,无名的主人公及其化身就是在这个空间内解决着世界大事。安德列耶夫与象征主义作家争论不休,力克"梅特林克"的象征主义风格,但这并不妨碍他在《黑色面具》(1908)中为渲染悲凉气氛使用复杂的象征手法。安德列耶夫的《安那太马》在舞台上再现了富有哲理的劝诫故事,以期在现实中解决圣经里悬而未决的问题。1910年他又写下悲剧《大洋》,成了他成功探索20世纪"世界灾难"的封笔之作。

是什么把风格如此不同的作品联结成安德列耶夫戏剧创作的统一体呢?这些剧作令人信服地再现出日常生活或具体的历史现实的特点,它们往往具有一种"超现实的"背景和一种(可称为神话似的)潜台词,这种潜台词促成了戏剧的哲理性,突出了戏剧立足当代解决"永恒问题"的针对性。安德列耶夫的小说常常把历史和神话结合起来,这也是他戏剧作品的美学原则,借助它能够看到现象的本质,发现具有"重大"意义的矛盾。安德列耶夫剧作表现出来的神话般的"庄重",体现在黑暗和光明的冲突之中,体现在生活中的"两极"截然对立之中,甚至在描写人的心灵封闭、堕落的《黑色面具》中也未能例外。作品主人公罗伦佐公爵的父亲是十字军骑士,而他本人是"神圣骑士",后来被撒旦俘虏,撒旦有用两面人性对人施以彻里彻外毒害的法术。公爵被施法后遂开始编造魔咒,然而最后还是纵身于圣火之中,赎了自己的罪恶也驱散了世间的黑暗。

《萨瓦》描写的时空,是具体的历史时空,然而描写的俄罗斯生活是一种幻象,它并不是自生自灭的,而是一种形而上的象征的映像,神人面孔和圣像的映像。这个剧本中的基督能主宰一切,他对其他人物有生杀予夺的权利,能塑造他们的形体,支配他们去行善,于是俄罗斯便成了一个神话般的清明世界。基督不但是令人敬重的主神偶像,而且是浑浑噩

噩众生的实际统治者，世人的希冀、恐惧和救赎都由他定夺。基督也会开口说话，他的话就记在福音书上："一切受苦受累的人们啊，来找我吧，我会给你们安慰。"福音书把人类定性为"受苦受累"的群体，他们理应与基督耶稣融为一体，获得救赎。"安慰"的许诺显得至关重要，这是剧作者的用意所在，名为安慰，实为让他们"沉沉地睡去"。基督在这里变成了一个让俄罗斯人沉沉睡去，俄罗斯昏昏死去的神。

超然于世人之上的还有两个人物，一个是"神秘的谋杀者"萨瓦，一个是受"希律王"之命刺杀王子的"神秘教士"叶列梅。希律是个矜持的受难者，他背负着沉重的十字架却备感幸福。他在和解和抗争之间寻求平衡，自认为神与自己毫无二致，因为神也承受着苦难，并用自己的苦难去救赎其他背负十字架艰难度日的人。希律和萨瓦都游离于众生之外，而希律先下手打击了萨瓦，这似乎授这个神秘的谋杀者以柄。只有圣像上的基督能区分他们，因为两人都是孤傲的恨世者，都憎恨"折衷"，可谓志趣相同，现在他们分道扬镳了。这就从客观上帮助作者阐明了悲惨人生中新发生的冲突的意义所在。萨瓦最终与"父辈"断绝了关系，回到他的童年世界中去，以唤醒复兴这个被奥斯特洛夫斯基称为"黑暗王国"的灾难深重的国家，但他并不想与他那个阶层的代表人物们共事。萨瓦反对各种象征，他要冲破缔造俄罗斯生活的"神话"。主人公的目的是打破神话，实施宗教仪式式的灭杀，摧毁庸俗精神的支柱和救赎观念。他"孔武强悍，对现实憎恨之极，毫不妥协，这也正是我喜欢他的原由"——安德列耶夫这样写道[44]。萨瓦还是个双重性格的人，他反对俄罗斯神话，却梦想"人变得率真"，"世界变得率真"，充当着福音书上的基督救世说的代言人，同时还要间接地作撒旦的使者，将其用心暴露无遗。

安德列耶夫的戏剧引人注目之处，是他把革命描写为一种对立物，人们可以通过传统的基督和反基督的形象对之进行理性的思考，这种情形在"白银时代"的文学中是颇为常见的。此剧结尾为在教化的氛围中，世俗世界的代表们纷纷近乎神秘地转变为"基督"的"集合体"，一起佑护着俄罗斯拨正反乱的生活，杀死了此前已在复活节圣歌中被驱出现世的反基督。此剧悲凉又不乏讽刺意味的结尾("基督"杀死了"反基督"，而"反革命"暂时得胜，但难逃"死亡"的命运)彰示了1906年的安德列耶夫对待俄罗斯传统的态度[45]。

《萨瓦》提出的世界新模式是大有效能的。这个模式后来又出现在《人生》这部剧作中，只是它变得更加程式化了。安德列耶夫向《俄罗斯言论》报记者这样解释新戏剧的艺术原则："现在是进行广泛概括的时候了，需要对近几十年来的新经历、新思考、新感受的东西进行一番总结，进行一番整合。而这种广泛的概括靠日常生活题材的戏剧是不行的。这种戏剧只能反映一个角落、一个人家的生活，只是小小的局部。作总结须有模拟风格的作品，这种作品才能抓住全面，抓住本质，不会主次颠倒，以偏代全……"[46]

《人生》中的人物没有姓名(他们分成亲属、朋友、敌人几类)，没有个人的心理活动，而空间的约定意义就显得突出了，而且像在《萨瓦》中那样，基督圣像起着关键性作用。在这



部剧作中，通常供奉圣像的室内墙角处，摆放着一个穿灰衣人的画像，他冷漠地解析着匆匆的人生，在作者的笔下人生有如下阶段和场景："新人诞生与母亲的苦难"、"恋爱与贫穷"、"人的欢愉"、"人的不幸"、"人的死亡"。着灰衣者在序幕中就宣布了他的哲学，勾勒出人生悲惨的宿命，称之"以昏暗开始，以昏暗告终"（Ⅱ，443）。这个占据着祈祷台位置的角色被评论界称作"手执为生活照明的安徒生火种的宇宙宪兵"[47]，哲理不足但智慧有余的"人道主义者"[48]，"天然必然性法则的化身"[49]。人们称着灰衣者为"上帝、魔鬼、命运或生灵"。一切超人的力量和人生中共同遭遇的厄运、凄凉联结成一条意义链。

在《人生》这部剧作中形成了安德列耶夫关于新戏剧的审美观，人们对之一直争论不休：它宣扬的哲学是乐观的还是悲观的？人这个主人公是庸人还是苦命人？它构筑的形象是象征性的还是理性的？[50] 毫无疑问，《人生》中也描写了"庸俗习气"，不过是将之当作一种诱惑——世界要你"沉溺"其中，精神堕落，任凭命运胡乱摆布。列昂尼德·安德列耶夫给主人公设计了一种人生，凡是人都沿着这个轨迹从降生走向死亡。他艺术地再现了人"现原形"的过程，以及他如何丢掉幻想和期望，首先是对宗教的期望——其实这种期望的实质不过是"中规中矩"地做人而已。人与身着灰衣者的冲突在第四场发展到极致：人的儿子死去（被"恶人"从角落丢来的石块击中），主人公责骂六亲不认的沉默命运之神："我诅咒你给予的一切……我诅咒我生活中的一切……邪恶的命运啊，我把一切丢还给你，抛到你冷酷的脸上。你万恶不赦，永遭诅咒！我用诅咒击倒你。"（Ⅱ，483）[51]



主人公在自己房间的祈祷处发现了世界不公的根源。观众在序幕中就已看到的（上帝是不公正的，而执火种者是虚无的），主人公在剧末才意识到。于是主人公第一次也是最后一次背离了"超人的力量"，即黑暗、不公正的势力。剧中的人走上了过去瓦西里·费维伊斯基走过的道路。离弃现实的世界才能免受恶的伤害。祈祷者变成诅咒者，这就是剧情发展的主要脉络，也是安德列耶夫特有的悲剧因素：人可能被欺骗，被摧残，但不可能被战胜。

按照列昂尼德·安德列耶夫的构思，《人生》是他揭示人类生活的系列戏剧的第一部，此后还有四部（《饥饿王》、《战争》、《革命》和《上帝、魔鬼和人》）。安德列耶夫预感到他将面对的是一批新的观众，1906 年他这样写道："一般说来，颓废派拥有的一切，亦即文学的洛克伏尔干酪已经消逝了，取而代之的是普通黑面包，不过这种食品我们这里至今还没有。"[52]

安德列耶夫的设想没有完全实现，不过《饥饿王》还是写成了，这部剧作鲜明地显示出被安德列耶夫称为"普通黑面包"的"宗教神秘剧"风格。在俄罗斯刚刚过去的激烈的阶级斗争，作为饱食者和饥饿者的冲突在剧中反映出来，其中贯穿着饥饿王（这是人物化了的本能）对死亡和司时职能的积极参与。

安德列耶夫的这部剧作就其艺术形式和给观众带来强烈刺激的哲理性内容而言，都类似宗教神秘剧。列昂尼德·安德列耶夫在《饥饿王》中描写了抗争，但评论界大都对此持否定态度。个中原因是宗教神秘剧面对的观众是"有信仰"的，这样才能引起他们的共鸣

(如中世纪的宗教信徒或苏维埃政权早期群情激愤的民众),但他此类剧作可谓生不逢时,他的基调不是乐观主义,而是怀疑主义。"真理"并未亮到台前,而是隐在幕后。剧本的脉络虽不失清晰,然而具体的"善"和"恶"没有表现出来,代之的却是对善恶这对立斗争两方的并不实在的描写。

《饥饿王》关于可悲的挑战的主题在《安那太马》中得到进一步拓展。饥饿王和安那太马都属叛逆和挑战者,他们和小说《犹大》的主人公一样以意味深长的宗教神秘剧的情节(基督被钉死在十字架上,饱食者和饥饿者的冲突,大卫的殉难)揭示了世界的阴暗。他们向魔鬼那样精明,深知人间不公的原委,并欲借宗教仪式告之大众。这些主人公是集狂妄和凶残于一身的凶神恶煞,他们扼杀美好,诅咒良善。

安那太马是个魔鬼,他不堪丑陋而浑浑噩噩的生活折磨,徒然地欲借助冷静的判断探究天下大公的秘密,选择了饱受磨难的老犹太人作枪手,送给他四百万卢布,先是把他化装为虔诚的教士,要其散尽钱财,赈济穷人,后又让他招摇撞骗,称自己无力救济、超度别人。《安那太马》一剧的风格类同于《人生》和《饥饿王》。此剧也展示了一个"另样的世界":这里有"闭关自守的着灰衣者",主人公的命运具有多种譬喻意义,在安那太马实施抗争的过程中和大卫·列伊则尔悲惨的结局中都显露出"宇宙悲观主义"(高尔基用此语为安德列耶夫的世界观定性)的痕迹。然而在《安那太马》中并没有在《人生》中显示出来的那种"宇宙个人主义",主人公也没有对身边一切喋喋不休地诅咒,以致使之逐渐变成自己的敌人。

在《安那太马》中,为上苍的"沉默"和人的死亡所铺设的情景也与其他剧作有所不同。安德列耶夫着力以旧约和新约的基本神话素材体现上帝个性发展的历程(受苦难—受诱惑—救世主—奉献—殉难—复活)及其主要形象(从旧约中的约夫到基督耶稣、基督人类和教会)。上帝的生平无疑是借犹太人大卫的事迹表现出来的。安德列耶夫照例又塑造了一个不中用的基督形象:刚刚诞生的"教会"又灭掉了自己的"上帝",因为他没有给大家创造出社会和宗教的奇迹来。穷人没有匿迹,死者未能复活,受苦受难的人有增无减。安德列耶夫在这部剧作中表现出来的意愿和《瓦西里·费维伊斯基的一生》、《叶列阿扎尔》、《犹大》诸篇毫无二致。在安那太马心目中大卫这个救世的"基督",就是地地道道的"犹大",他"不能使饥饿者果腹,不能使盲者复明,不能使无辜被害者复生,却只会制造互相的纷争和血腥的杀戮。君不见世人已经拔刀相向,以大卫的名义在施暴、行凶、抢掠,而大卫不但无计可施,反而助纣为虐,使其变本加厉?"(Ⅲ,468页)但应指出,安德列耶夫在《安那太马》中表现出来的态度难以一言蔽之。它表现在人类社会和历史这两个层面的比照之中。"基督"大卫在社会中是个不自觉的叛逆者,给民众不切实际的幻想,又置他们于绝望的境地。而在历史的时空中,他死去了,并以此得到了自救(剧尾有浴火涅槃的情节)。世界依然如故,而殉难作为舍己救世的壮举,作为缘于福音书的道德召唤被广为传颂[53]。

悲剧《安那太马》写作时间在《犹大》之后,《萨什卡·日古廖夫》之前,这就再一次表明

安德列耶夫对基督象征救世，犹大象征叛逆的神话题材的重视。在《安那太马》一剧中有一场（安德列耶夫绘画和拍摄艺术照的技艺很好[54]）救世主和叛逆者都戴着同样的荆冠，这就意味着“他们二人都蒙受着无比巨大的苦难”[55]。安德列耶夫塑造的苦难者的形象也不尽相同，在《犹大》和《黑暗》中他们的苦难被极力渲染，而在《萨什卡·日古廖夫》和《安那太马》中则轻描淡写。至于对叛逆行为的描写，在他 1906—1911 年间的作品中则屡见不鲜。其起因，有的是由于谢尔盖·彼德罗维奇的“拯救性”自杀，有的是由于瓦西里·费维伊斯基的英勇就义，有的是由于萨瓦摧毁圣像的神秘行为。

《人生》、《饥饿王》和《安那太马》所采用的表现主义描写手法常常受到俄罗斯文学评论界的关注[56]。安德列耶夫的创作接近表现主义，如作者满腔热情地进行抽象的概括，以示自己获得了被大家都看重的神一般的悟性；追求悲剧性怪诞，用以震慑观众，使之相信世界本来就无和谐可言，把文艺作品转化为一种破解世界之谜，获取简明的世界模式的一种符号；采用富有表现力的独白，浪漫地表达“世界的乖张”；词语慷慨激昂，言锋锐利。安德列耶夫的剧作集这些特点于一身，他的某些散文也如此（如短篇小说《墙》、《谎言》、《笑》、《红笑》和中篇小说《瓦西里·费维伊斯基的一生》），总的说来他的全部作品也大抵如此。然而认为安德列耶夫属于“纯粹”的表现主义作家的结论是没有说服力的，这样做结论也显得过于仓促。文学界一直很重视对安德列耶夫进行心理分析，这种分析表明：他的创作应是继承了托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的传统形式，而表现主义的因素很弱。安德列耶夫对“大千世界”的感受不取决于社会本身的状况及其心理特点，却常常与他的内心活动的轨迹有关，他关注的是特定的个性经常发生变化的人物。

安德列耶夫的戏剧创作发展的轨迹就是证明：20 世纪最初十年期间，他的创作由宗教神秘剧转向“泛心理”剧。他在转向新戏剧创作时还采用了现实主义的美学形式，而在这种形式中又“浓缩”了泛心理材料，将剧情限制在一个封闭空间内。

《在我们生活的日子里》（1908）和《我们要欢乐之歌》（1909）是描写大学生生活的剧作。它们上演之后取得了较大的成功。两部作品中没有主人公之间的冲突、神秘的潜台词和“代数式似的连带关系”。其主人公都生活在“尘世”之中，他们随遇而安，这样就弱化了安德列耶夫别的剧作中表现出来的苦难的心与敌对的世界之间的矛盾冲突。《在我们生活的日子里》描写的是一对快乐的恋人，憧憬着幸福的来临，后来果然如愿以偿。奥尔加·尼古拉耶夫娜不得不屈从于母亲的卑鄙策划，违心地操皮肉生涯；格鲁霍夫采夫是个软弱的大学生，他的“抗争”只限于醉醺醺地跟人打架，然后醉醺醺地跟人和解。这曲大学生之歌的歌词，无非是由苦命的剧中人同病相怜期期艾艾的叠句组成的。《我们要欢乐之歌》讲述的是一个人自欺欺人地倒转时光的故事：四十七岁的主人公遭丧妻之痛，又被流放西伯利亚，成了一个老大学生。但时光突然倒转，他又重享爱情的甜蜜和青春的韶华，呼朋引伴过起了小青年的生活。他逆转时光之后又想入非非地折腾起来，荒诞不经地夸夸其谈，莫名

奇妙地坠入爱河，幼稚可笑地要当作家。但人的宿命难违（"……我像一个愚蠢的牛皮大王，大声地向自己的命运发出挑战，话声未落我就被击倒在它的脚下……"Ⅲ，608），这一命题后来又决定了亨利·吉列的绝望无奈，吉列是安德列耶夫的剧本《狗跳华尔兹》中又一个完全"泛心主义"式的主人公。

1910—1920年期间，安德列耶夫的戏剧创作大体上从新神秘主义转向"泛心主义"[57]。这种泛心主义的戏剧与他以往的剧作有诸多明显的差别[58]。后者的艺术空间给人一种形而上的"庄严"感。比如在《人生》中，舞台的房间可以装得下整个宇宙；人物失去了形体，命运却成了主人公，在那里颐指气使地表演。而在泛心主义的戏剧中过去用来表现日常生活中人物同"形而上"的敌人作斗争的"庄严"空间常常换成了一个知识分子的住宅。约定性极强。剧作家更加重视人物心理活动的描写；剧中的中心人物就是食人间烟火与社会有着密切联系的凡人，而以往同萨瓦、《人生》中的人、洛伦佐公爵和安那太马作对的那些切实存在的有形"敌人"却消失了；主人公与超然的邪恶力量的冲突被淡化了，此时的安德列耶夫已不再注意它，不再把它视为俄罗斯知识分子心理矛盾的必然反映。剧本的潜台词仍具有巨大作用，不过与《萨瓦》、《安那太马》、《人生》和《饥饿王》的潜台词有所不同，后者的表现方式是新神秘主义，借之即使在一个酒馆或犹太人村落里也能将"神人们"的冲突演绎得清清楚楚。安德列耶夫1910—1920年期间剧作的潜台词重在全面地向人置身的物质世界灌注一种灵性。泛心理化已经成为一种存在，不过这也与以往不同。在安德列耶夫的《叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜》（1912）、《斯托利岑教授》（1912）、《思绪》（1913）[59]和《狗跳华尔兹》（1916）中，这种潜台词"频频"出现，颇有愈演愈烈之势，这就使这些剧作具有了特殊的意义。

安德列耶夫在1910年之前和1920年之后的剧作在形式和内容上都形成了鲜明的对比。他的宗教神秘剧以抽象的形式掩盖了现实的内容，而他的"泛心理"戏剧的形式却表现了作家生活年代的俄罗斯现实，但这种内容中有虚无缥缈和心理变态的成分。

列昂尼德·安德列耶夫在《关于戏剧的书简（1912—1913）》中从理论上阐述了缔造新戏剧的必要性，认为"思想"是形成泛心理艺术方法的根本，并称传统的戏剧表演要逐渐地过渡到电影这门新艺术；戏剧的主人公将是理智，只有它，而不是外部的空间能为人内心的激烈思想斗争提供展现的舞台。安德列耶夫认为，托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和契诃夫就是以往时代的泛心理主义的艺术家，而莎士比亚的《哈姆雷特》第一次将人的内心世界作为描写审美认识的客体。然而，在安德列耶夫看来，即使是莎士比亚，也不得不让舞台上充斥着"公爵的身影、刀光剑影、残酷的屠杀和各种勾当"（Ⅵ，511），这应属"虚假的戏剧"，"过去的戏剧统统是虚假的戏剧，与之相异的是一种新戏剧，它才是真实的戏剧"（Ⅵ，530）。

在“真实的戏剧”中没有“公共的典型”，取而代之的是复杂的，用“典型”不足以囊括的个性；演员在舞台上不是在做戏，而是要进入角色，恰如角色，这样观众也就贴近了舞台，进入剧情之中，观众和演员就会“息息相通，同忧同乐”（VI，544）。在这方面契诃夫做得最好，他“使剧中的一切都有了灵气：布景的灵气不比人少；人物的灵气也不比云彩、石块、桌椅、水杯和房宅多。有形和无形的万物不过是一个硕大灵魂体的组成部分……”（VI，525）

安德列耶夫 1910—1920 年期间的戏剧作品可谓种类纷呈。有新型的家庭生活剧，如《安菲萨》（1909）、《叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜》、《斯托利岑教授》。这些作品反映出来的男人同女人之间的关系对认识当时的一种危机颇有助益[60]。这种危机即人们日益增长的孤独感，家庭的崩析，人们心灵得不到慰藉的空虚和自卑之感；有《国王、法制与自由》（1914）、《戴镣铐的参孙》（1915）和悲剧《挨耳光的人》（1915）之类的剧作，这类作品不以日常生活为背景，而充满着理想化的色彩，这种理想化的色彩用在描写个人同停滞的社会的冲突上，是不能将心理描写引向深入的。安德列耶夫的《挨耳光的人》（这是他最心爱的剧作之一），情节跌宕起伏，形象生动，安德列耶夫重新使用了此前处理冲突的高妙技法，且又达到了通过人物的外部行为揭示其思想本质的目的；安德列耶夫还写下了《思绪》、《安魂曲》（1915）和《狗跳华尔兹》之类的作品，反映了那个年代的社会、家庭和爱情生活，揭示了孤独的个人求解生与死这个永恒问题的过程。在这些剧作中“泛心主义”被毫不遮掩地发挥到极致。大千世界尽收入人的意识之中，在舞台上演绎出理智苦苦挣扎的悲剧。

人的心灵备受钳制之苦，是“泛心理”戏剧的一个重要主题。《叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜》中的女主人公整天被丈夫旁敲侧击[61]，说她与小人物明季科夫[62]有染，她不堪这种折磨，离家出走。她抛弃了丈夫却又鄙视明季科夫，但不想再回到家里过那种不得安宁的生活，便委身于这个“小人物”了[63]。《斯托利岑教授》这部剧作描写的是被家庭生活折磨得郁郁寡欢的知识分子流离失所，过着人不人鬼不鬼的生活，最后死在他寄住的萨维奇的家中，这个叫萨维奇的恶棍正是与他的妻子长期厮混的奸夫，而他的妻子就泰然地看着他死去。悲剧《戴镣铐的参孙》的主人公普列缪是个地地道道的“戴镣铐的参孙”——安德列耶夫借助圣经故事展示了腓利斯丁人的囚牢。而普列缪·托特（《挨耳光的人》）是个马戏团的小丑，他是安德列耶夫塑造的又一个“狂信苦行的基督教徒”形象，这位小丑还是位著名的作家，后因妻子被掠，著作被剽窃隐遁尘世，出家修行，然而仍向往自由，踌躇满志。《莫动屠刀》（《该隐的形迹》，1913 年）也是描写囚禁生活的作品，作者不顾标题所示的旧约上规定的禁忌，对迷失在虚幻世界的主人公们抱以同情，并为之辩护：“……其实他们都是圣人，不过是旁人看花了眼，迷迷糊糊地把他们当成醉汉、盗贼和凶手。他们只是披着魔鬼的外衣而已。”[64]

如果说 20 世纪最初十年间最令安德列耶夫苦恼的问题是虚幻世界中的不公正，那么到了 1910 至 1920 年期间，他创作的主题就成了现实世界的龌龊和丑恶。叶卡捷琳娜·伊

万诺夫娜、托特和《莫动屠刀》的主人公们追求的是在审美意义上的完美人生。追求生活的唯美把斯托利岑教授推向了死亡："我们每一个人都有各自的索命鬼，向我索命的是愚昧……和尘世的顽劣"——这位主人公如此招认(Ⅵ,500)。而且,在他那些"泛心理"戏剧中,不再追求人肉体死亡的具体原因。对于叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜何以心灵破碎和斯托利岑何以丧命的答案,决不可做等量齐观。作者力求以其1910年以后十年间的散文和戏剧作品中工笔描绘的复杂心理活动来吸引观众和读者。

从表面看来短篇小说《他》(1913)的情节极为简单,而叙述自己遭遇的主人公重在披露自己对生活中重大变故的内心感受。穷困的大学生,"因一件喜事喝醉了酒",他以这个"深刻的教训"为诫,去北方沿海地区诺尔金老爷家里给其公子当家庭教师。小说的结尾是主人公悟到"不知怎么人就会死去"。这部小说表明,人的死亡不需要什么具体切实的原因,但安德列耶夫制造出一种人不可避免死亡的氛围,正是这种氛围笼罩着主人公的心理。究竟发生了些什么?诺尔金在谈到溺水而死的女儿时称,一切物体都会放光,一扫"忧郁"之阴霾,成排的树木,人迹罕至的小径,初冬的第一场雪,甚至死气沉沉的海水都会愉悦人的心情。对大学生的内心感受产生极大影响的人物却是诺尔金的亡女,亦即他的妻子。这个女子整天和他厮守在家里,她的死让大学生如梦方醒,悟到他的爱已逝如流水。这时在大学生的窗前有一个陌生而无言的幻影久久徘徊不肯离去,原来它是丈夫难释的幽怨变幻而成。

列昂尼德·安德列耶夫一直对人死亡的过程颇感兴趣。20世纪最初十年间作品的主人公有的因某种思绪未能释解而死(谢尔盖·彼得罗维奇、克尔任采夫、萨瓦),有的由于世界不公而殉难(瓦西里·费维伊斯基、《人生》中的人),还有的是自掘坟墓,如《犹大》和《萨什卡·日古廖夫》中的一些人物。但无论他们的死因如何,安德列耶夫希图揭开死亡(精神和肉体)的神秘面纱,展现出置人于死地的神秘力量。于是,恶露出了它的面孔。短篇小说《他》中提及的"心理"戏剧在这方面就显得更复杂些。思绪、语言、身势和形象都具有了一种负面心理的能量,这种能量汇集在主人公的意识之中,摧毁了他生命的力量。

这种描写冲突的方法仍然涉及到由于世界的不公造成的人性沦丧。这种方法在泛心主义的戏剧中仍然沿用,不过已经改头换面了。《斯托利岑教授》的结尾呈现出一种局面:人不会走投无路,可以摆脱"丑恶"现实生活的压迫。涅瓦河从岸边滔滔地向前流去,柳德米拉·巴甫洛夫离开了老屋,众人也纷纷离萨维奇而去,留下他一人。而斯托利岑也孤身逃出这个是非之地,最后悲惨地死去,临终还坚信美会战胜卑劣的生活。

《挨耳光的人》中的小丑兼导演托特,也是个备受屈辱的丈夫,他的创作成果被人剽窃一空,他还称得上神秘的神(这个神与埃及的智慧之神遥相呼应),他苦思冥想欲用牺牲拯救这个浑浑噩噩的世界。托特杀害了孔苏艾拉,使男爵、演马戏的女演员和自己都丢了性命,而死亡也使他们彻底摆脱了俗念,还原了被践踏的美。安德列耶夫这样解释此剧隐寓

的神话意义："这个剧本蕴含着古希腊多神教与扼杀爱的基督教的争论；它讲述的是高尚的众神为世间的恶势力所害，在卑鄙小人设置的欲望迷宫中误入歧途的故事。"[65]1910至1920年期间与安德列耶夫私交甚密的作家之一索罗古勃，以象征主义的视角评析《挨耳光的人》一剧的基本冲突，指出此剧"具有明显的神话形制，道出了我们对现实生活的个人感受"，"它重又演绎了一遍一颗童贞的心被永恒的诱惑玷污这个永恒的故事"。托特在马戏场上追随思想的上帝，摆出一副世界一切财宝占有者的姿态。他时刻准备同人间美神普叙赫合作，指使她去作践庸俗、卑劣的俗世。思想的上帝扮成小丑表演的目的是拯救世人脱离罪恶，免受诅咒，逃离死亡，而他拯救的是普叙赫这位美神，使她那颗尚未被玷污的灵魂脱离在诱惑下日益堕落的肉体[66]。

"悲情"对安德列耶夫一直存有吸引力。他早期的创作中展示了由于"敌对世界"造成的浓郁的常常使人绝望的悲情。1910至1920年期间安德列耶夫倾向自由选择人生命运的思想。在他的《戴镣铐的参孙》中，《圣经》的情节无不带有神圣的"标记"；他为了阐明旧约所记载的参孙英雄主义理想主义的实质，甚至不惜抛弃了心爱的仿神话创作(《叶列阿扎尔》和《犹大》就属这种作品)。被戴上镣铐的壮士凭着向往光明的坚强意志，挣脱不堪忍受的卑贱生活悲壮地死去。参孙的死如同托特一样，其浪漫主义寓意是获取了真正的自由。

短篇小说《飞翔》(1913，最初名为《超越死亡》[67])被安德列耶夫认为是表达自己美学信念(原文为拉丁语)之作。作品的最高潮是一位挑战高空极限的飞行员普什卡列夫之死。安德列耶夫在叙述奇异的，"充满亢奋之情"的自杀时，不惜采用一切可能的手段来"诅咒"死神，表现死神的"自我批判"。在这里寿终正寝不仅是被搁置了，而且应该说是被排除了，代之的是生命的无限。《飞翔》如同小说《他》一样，营造了一种笼罩一切的永不泯灭的胜景：灿烂的朝阳，深远的碧空，在窗下啼啭的小鸟，而且主人公"阳光般"的性格也构筑出一个喜气洋洋的世界。小说《飞翔》充溢着爱，对家庭的爱，对友人的爱，对生活的爱。"我深深地爱着你"，普什卡列夫在地面上这样说，在空中也这样说，听来就像诗歌中反复吟诵的叠句。这首先是对娇妻的一片爱意，其次是对大地、生活和永恒的一腔深情。《飞翔》中主人公与尘世的告别，不同于安德列耶夫其他作品中的弃世，他在告别之际还留下了对整个尘世的祝福。这个尘世充满着快乐，因为他预感到奇迹即将发生，因为它辉映着天空的祥光，而普什卡列夫就是投奔这方喷射着祥光的天空去了。

安德列耶夫对第一次世界大战的评价中洋溢着浪漫的激情："请看，出现了多么波澜壮阔的事件，人民奋起抗战的身姿多么威武，发出的炮声多么动人！……民众成了英雄，民众中的每一员都大逞英豪，同仇敌忾，众志成城，杀声震天，拼一死战，宣传鼓动声和庄严的国歌声不绝于耳，奇迹和发明层出不穷，我们就是这个美好年代的万军之主，将来也是如此。"安德列耶夫在1914年8月给涅米罗维奇－丹钦柯的一封信中这样写道[68]。《国王、法制与自由》(1914)是对战争中发生的事件做出的回应。剧中的比利时作家是个切尔诺夫

斯基教授(《向着星辰》)式的人物,他坚强地忍受丧子之痛,兢兢业业地为着美好永恒的未来而工作。短篇小说《夜话》(1915)写的是威廉皇帝在意念之中同一个赴比利时做志愿者的俄国知识分子的谈话,这位志愿者为人率直,沉默寡言,以拒绝刺杀熟睡中的国王的实际行动征服了这个欲在世界上称霸的人。在现实主义的中篇小说《沉重的战争》(1916)中,安德列耶夫分析了普通人对非常事件的各种心理反应,主人公起初是害怕,继而亢奋,最后很快归于彻底的绝望。"小人物"个人的坎坷命运(丧女、失业),其实就是整个社会失谐的反映,这也表现在战场上的失利。世界的危机也会导致个人命运的式微。"我哭,我哭,我哭泣不止。"——这篇小说以此作为结尾(Ⅵ,85)。

通过《沉重的战争》我们清楚地看出,安德列耶夫已经很快地从激情的理想主义转为对他而言驾轻就熟的"宇宙悲观主义"。不过,安德列耶夫 1910 至 1920 年期间创作的总体色调还是明快了许多,但对此也不能估价过高。《安详》(1911)、《我的趣事》(1915)和《切莫丹诺夫》(1915)是安德列耶夫沿用死亡题材的几篇短篇小说,为其达到创作高峰的佳作《狗跳华尔兹》、《安魂曲》和《撒旦日记》打下了坚实的基础。

几十年以来,文学评论界认为《狗跳华尔兹》是安德列耶夫 1910 至 1920 年期间创作的最优秀的作品[69],安德列耶夫本人认为,它具有"深刻的悲剧意义和否定意义,对人类生存问题进行了理性思考"[70]。他在这部新作中坚持既往近乎神秘主义的世界观,坦承"《狗跳华尔兹》是一部宗教神秘剧,教堂的钟声可以召唤观众去看它,它的前面还需要有一支送葬曲,可是,谁去观赏这个宗教神秘剧,什么样的戏剧才能征服前来观剧的普通观众呢?"[71]。

《狗跳华尔兹》同《叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜》一样,起始的事件牵动全局:春风得意的银行家亨利·吉列在自己的新居请客,庆祝即将到来的新婚之喜,但就在这个时候收到未婚妻退婚的信。第二个事件则放在了小说末尾:亨利用手枪自杀。伊丽莎白的这一决定使主人公失去了生存的意义,他从一个精明的控制一切的主宰者变成一个命运不济的落魂者。安德列耶夫将主人公临死的瞬间故意拉长,用了整整四幕来表现。剧首的悲情(未婚夫被骗)逐渐地演绎到山穷水尽的地步:身畔没有爱人,心中充满绝望,此时此刻剧情已是无关紧要的了,只消描绘出他的心理状态,这个形象就跃然于眼前了。亨利·吉列就是不再对奸王克罗迪斯失去兴趣的哈姆雷特,就是毋须再用盗窃杀人证明自己犯罪,犯下滔天大罪出于无意的克尔任采夫。这位主人公是想用江洋大盗的行为来报复世界,他理解了人情世态的炎凉(剧名就点明了这一点):他遭遇的并非天灾,而是人祸(菲克鲁莎和亨利之弟卡尔的从中作梗),有些歹人是故意干出烧杀抢掠的罪恶勾当,与他作对,逼得他自卑自贱,走上绝路。

在《狗跳华尔兹》和《安魂曲》中,安德列耶夫超前地使用把存在描写成一片浑沌的荒诞戏剧的技法。安德列耶夫为《安魂曲》设计的第一句台词("所有这一切都发生在空旷之

中。"Ⅵ,372)可谓用心良苦,他营造出一种了无人间烟火令人压抑的气氛,《狗跳华尔兹》的气氛亦如是。在空旷之中自然没有动,有的只是静,这种静意味深长,它就是衰败世界的形象。在《安魂曲》中,一座空空如也的房子就是剧场,而观众则是一群木偶,面具充作演员。死神恣意横行,导演的妻子、孩子和朋友统统死去,演员们也难逃劫运。在这里,列昂尼德·安德列耶夫重又采用他所理解的那种启示录的模式。如果说在按这种模式描写的《瓦西里·费维伊斯基的一生》和《人生》中还有自新或诅咒的喧闹声,那么在《安魂曲》中则一切归于寂静,那是一种空旷中的寂静。在这寂静之中从舞台上方传来剧院经理的声音"慈悲为怀!慈悲为怀!"(Ⅵ,386),到此剧终。

从第一次世界大战初开始,列昂尼德·安德列耶夫撰写了大量政论时评,所以在评析他晚年创作时,必须将这些作品纳入其中,否则就是不全面的。1914年以来,安德列耶夫在《交易所新闻》、《俄罗斯之晨》、《日报》和《祖国》等报刊上发表文章,坚定地站在保卫祖国的立场上,不懈地同那些主张为了革命的利益可以不计战场上的胜败的人作斗争。1916年12月起他又做了彼得格勒新创办的《俄罗斯意志》报的一位有影响的政论撰稿人。

安德列耶夫热情地为二月革命的爆发而欢呼。这场革命很快以不流血的方式取得胜利,过去不大相信历史机遇的安德列耶夫认为这是久久盼望的光明的胜利,这是神圣的全欧结盟时代的肇始。在安德列耶夫的政论文章中,俄罗斯、民众、工人和士兵尽管仍不失其固定的抽象意义,但分明已成了人的一种集和实体,他们摆脱了千百年来的压迫获得了新生。这些文章不仅激情洋溢,而且带有神话的风格。然而在十月革命之前,安德列耶夫心中胜利的激情消退了,代之而生的是一种神秘意识:俄罗斯难逃受奴役的劫运,任何人也不能,也不想拯救它。安德列耶夫不对形势作周详的分析,只是一味地恳求俄国人民省悟,而在他著名的文章《呼救信号》(1919)中又恳求欧洲各国人民省悟,帮助俄罗斯,莫使"魔鬼"闯入世界的历史。安德列耶夫所说的"魔鬼",即瓦解军队士气的势力,他在《我来了,创造者!》(原文为拉丁语,1917年)中讥讽地表示"欢迎""魔鬼"的到来。在他的文章中频繁地使用圣经上的名字:亚伯、该隐、基督、犹大。在安德列耶夫看来,俄国发生的是一场浩劫,是一场类似发生在各各他的悲剧。1919年夏秋。列昂尼德·安德列耶夫最终得出这样一个结论:革命已经破灭,代之而来的是一种破坏性的暴动,他对这种暴动已在《曾经如此》、《萨瓦》、《饥饿王》和《萨什卡·日古廖夫》中描写过:"暴动是盲目的,暴动是自发的,暴动失却了思想——因此它对人类而言是可怕的……失却了思想,就失却了其他的目的,它的发生无非是为了尽快满足自己的私欲,并不惜给全世界带来险恶、贫困甚至死亡的威胁。"[72] 1917年2月安德列耶夫的立场又转向历史乐观主义,但在八个月之后他出其不意地从人间秘密地消失得无影无踪。

安德列耶夫晚年的日记体作品的内容可分成三类,分别为关于个人生活、政治和创作

的记述。在这些记述中俄罗斯的历史性灾难与他的家庭生活事件交织在一起。有许多篇幅提及他的第二个妻子安娜·伊里尼奇娃·安德列耶娃(杰尼谢维奇)、其久治不愈的病体和挥之不去的老死将至的阴影:"我的情绪和思绪被一个阴影笼罩着,那就是衰老、疾病和日益逼近的死亡。"[73]"……我自感黄土已埋到腰际,只能眼巴巴地看着这个世界和仍健在的人们。"(177)从此,革命已褪去理想主义的光晕,它在经过现实检验后显得"如此不如人意,借之不足以消除人间的纷争和战争"(37);他谴责布尔什维克,称他们"也许永远地葬送了革命的宗教"(42);同时他也不能原谅自己:"我曾经那么愚蠢,竟希望俄罗斯发生革命,我愚蠢,我被骗了。俄罗斯需要的是伟大的改革。"(83)他被欺骗的感受随着重回彼得格勒的可能性的明显丧失益发变得强烈——他从1908年起住到芬兰的一个叫瓦梅里苏的乡村里,开始了流亡的侨居生活。

安德列耶夫在其日记和书信中多次对自己的创作心理和独特的艺术经验进行解析。他称他的剧作《国王、法制与自由》、小说《沉重的战争》为"不高明的政论式作品"(51),而称赞悲剧《挨耳光的人》("它的底蕴是透明的")和《狗跳华尔兹》(它的"底蕴是阴暗、可怕和肮脏的",138页),称《黑色面具》是"历史的悲剧"(324):"大概没有一部作品能像《黑色面具》那样精到地揭示出革命的如下实质:革命把大家召集到盛宴上来,而它的烈焰却在无形的'面具',亦即人间的黑暗和冷漠的拥抱之中灰飞烟灭……"(133)安德列耶夫在1918年3月25日致戈洛乌舍夫的信中称《人生》、《安那太马》和《犹大》、《黑暗》分别是他最好的剧作和小说(233),同时还对他1910至1920年期间创作比较低落的原因作了解释:"……当充当破坏者角色,充当'叶列阿扎尔'——这是我的自我画像——时,我会表现得卓尔不凡。而当我在试图说服、安抚、鼓励别人,对他们进行说教的时候,我就变得平庸了,与众人毫无二致,有愧于作家的称号了。"(234)

《撒旦日记》(1919)是列昂尼德·安德列耶夫最后一部作品,它在作家死后(1921)方得发表。在这部作品中他并没有进行"说服和安抚"。撒旦曾以不同的面目出现在小说《思绪》、《犹大》、《善的法则》(1911)、《瓦西里·费维伊斯基的一生》和剧作《萨瓦》、《安那太马》之中,——撒旦在安德列耶夫笔下是个多义的形象。他对抗绝对观念,否定既成的却不公正的世界,追求不断的合理化、力主严厉的"世界大公"的治国方略;他愤世嫉俗,憎恨人间的虚伪和无聊,否定一切,表现强悍,渴望博爱祥和,而在《人生》中撒旦又是一个扑灭人心目中希冀之火的冷冰冰的世界的化身。《撒旦日记》中这位主人公满怀对俄罗斯社会进行改革试验之志,下地狱后变化成百万富翁范德尔古德,要扮演博爱主义的角色,把自己的财富散发给众人。《撒旦日记》开始还不乏调侃的意味,但后来其笔调很快就变得悲壮严肃了。安德列耶夫之所以选择撒旦做主人公是为了取得旁观者清的效果,通过一个"远距离"的旁观者对怪异世间生活的切身体会来艺术地表现对这种生活逐渐认识的过程[74]。撒旦像

凡人一样，深切感到自身的缺憾，能正视自己缺乏理智，没有完美的体魂，也做不到长生不老，而且他突然发现身畔也是一个丑陋的世界。列昂尼德·安德列耶夫的用意不是告诉我们撒旦多么可怕或荒唐，而是告诫我们在一个没有爱的世界上做人如何艰难。主人公撒旦最后恍然大悟，他戳穿了他的情人玛丽娅的秘密，原来她叫玛顿娜，一个冒名福玛·马格努斯女儿的荡妇，乔装成圣女的模样掩盖其堕落的灵魂。

安德列耶夫在《斯托利岑教授》和《狗跳华尔兹》中描写的那种使他备感痛苦的卑琐生活，在《撒旦日记》中以历尽人间苦难的撒旦"殉身"的形式而告终。如果说作品中的撒旦是在变化成人后才感受到难以安身立命，那么马格努斯就是披着人皮干着魔鬼的勾当——这种魔鬼[illegible]径就充斥在社会生活之中。安德列耶夫对《思绪》、《犹大》、《萨瓦》和《萨什卡·日古廖夫》所描写的种种带神话色彩的社会改造试验持一种复杂的态度。俄国历史的经验证明，福玛·马格努斯给人带来的是恐怖。他从撒旦范德尔古德那里骗来大量钱财，却一直在大肆许愿，要"超度世人"，要建成"人间天堂"。这是一部被认为并未写完的作品，不过从逻辑上说最后一幕可视为收场了——让人哭笑不得的是已经变成人的撒旦被驱逐，混世魔王福玛登基。"神话"对险恶的人间现实也无可奈何。

安德列耶夫在临死之前的几个月间拟定了一个反布尔什维克的国际宣传计划，准备到美国作巡回讲演，但在 1919 年 9 月 12 日一切均告搁浅——这一天列昂尼德·安德列耶夫死于猝发的心脏病。

列昂尼德·安德列耶夫的创作反映了 19 世纪文明发生的一系列危机以及 20 世纪的一种美学同世界观实行综合的观念。他的艺术创作展示了各种范畴(宗教的、文学的和社会的)之间的相互作用。郊外的树林会在顷刻之间变成险恶的陷阱(《深渊》)，乡间的小屋里充斥着人间的苦难和神界的冷漠(《瓦西里·费维伊斯基的一生》)，在俄罗斯的外省可以看到基督、反基督的身影(《萨瓦》、《萨什卡·日古廖夫》)，福音书上的耶稣和犹大出现在"当今"(《犹大》)，因死罪被枪决的省长居然升腾到旧约所描绘的天界(《省长》)；被囚禁在监狱的革命者(《七个绞刑犯的故事》)和妓院的妓女(《黑暗》)也可以过常人的生活。安德列耶夫的剧作和小说所描写的环境，一方面不失具体的历史风貌，另一方面又具有另外的背景，——这是作者虚构的一种莫大的空间。于是革命便成了一种"宗教"，宗教便成了一种"颓废"，战争便成了一座"疯人院"，而且它也算作一种"世俗世界的模式"。

伴随这种变形描写的还有时间的变幻，在安德列耶夫的作品中，时间并非既定的平缓水流。这种"时间"是人物自我感受、自我定义的时间。它不过是存在的一个瞬间，标注的是生活道路上的一个高峰点，它可以"消弭"现实、历史和社会性，以证实人就是可与之"永远搏斗"的"骑士"的思想。描写末世冲突是安德列耶夫在表现当代文明带来的灾难时惯用的手法，他把这种冲突写成了描写"历史终结"的犹大兼基督的神话。这种神话的表现形式简

明，常常没有"新天"和"新地"的形象。注意到这一点对于理解《瓦西里·费维伊斯基的一生》、《红笑》、《萨瓦》、《人生》、《萨什卡·日古廖夫》和《撒旦日记》至关重要。

列昂尼德·安德列耶夫为我们勾勒出一个神话化的时代，正是由于它形成了这位作家关于人物形象的艺术观念。安德列耶夫笔下的主人公被放置在一种多义的空间和存在主义意义上的时间中，他有着丰富的思想性、象征性和幻想性，在传统的背景中展现自己，有时表现为"基督"，有时表现为"犹大"，有时表现为"基督兼犹大"。

列昂尼德·安德列耶夫自称为"诅咒的产物"，悲切地认为灵魂是孤独的，是被抛弃的，而且，他竭力克服艺术造成的外部世界和内心世界的混乱，这就是构成其美学体系的基础。针砭时弊的独白，富有表现力的举止，勇于挑战的精神，这就是作者用自己的艺术作品同卑琐世界进行斗争的武器，也是瓦西里·费维伊斯基、《人生》中的主人公、克尔任采夫医生、叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜、谢尔盖·彼得罗维奇和亨利·吉列同他们所发现的道德沦丧作斗争的武器。

形形色色的经典现实主义作品未能改变冈察洛夫、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰的创作建造起来的艺术总模式，这些大师们没有重拾业已过时的中世纪或浪漫主义关于双重世界的牙慧，坚信世界只有一个，坚信生活极其深厚的道德传统是大有前途的。无论是对宗教漠然处之的屠格涅夫，还是对基督人类学推崇备至的陀思妥耶夫斯基都存有一种独特的幻想（当然其内容和程度不尽相同），正是这种幻想使作者、主人公和读者息息相通，共同克服某种危机。屠格涅夫和冈察洛夫的创作依赖于自然推进的生活，托尔斯泰遵循的是道德的法则，陀思妥耶夫斯基看重的是人不惜冒险到生活中去寻找真理的自由。

他们都是"有信仰"的作家，即使他们都像陀思妥耶夫斯基那样只是感觉到现实生活的空虚，但并不乏与这种生活作斗争的力量和手段。加缪、萨特、贝克特和尤内斯特用他们的作品建造的是另一种世界模式。在他们看来，空虚乃是一种实际存在的力量，正如道德之于托尔斯泰，东正教之于陀思妥耶夫斯基。固然，现实生活不容对其价值进行臆断，作品却可以采用层出不穷的文字符号来表明作者对生活的态度，如"荒诞绝伦"、"令人厌恶"、"世界温暖和冷漠并存"等。

安德列耶夫的创作在哲理性和形象性上接近新艺术流派。他在创作初期的一个阶段以俄罗斯文学为基础，将存在主义的处理冲突的方法，表现主义的主观性、紧张性，后现代主义的调侃风格和 20 世纪诸多艺术家创作所特有的神话题材集于一身，但并未形成一种具体的创作思想。在《瓦西里·费维伊斯基的一生》、《狗跳华尔兹》、《红笑》、《安魂曲》、《犹大》和《人生》中，列昂尼德·安德列耶夫同祖国道德传统的决裂已是无可避免的了，因为他的主人公们发现自己置身于社会和生活的茫茫黑暗之中。

但是，安德列耶夫毕竟不是能将自己的思想上升到严整世界观高度的哲学家。他常常

处于“亦明亦惑”的状态。笼罩着我们这个世界的空虚是创世的摇篮还是末世的坟墓？泛神论的超意识能否驾驭生活？先验的劫运果真就是由人类必须与之苦苦斗争的“恶的力量”造成的？这就是安德列耶夫在作品中提出的问题，它们之间交相发生作用，造就了其艺术探索的严肃性。在列昂尼德·安德列耶夫的某些作品中，主人公充当着自述者的角色，他们也在孜孜不倦地同空虚的生活做着斗争。他再现了人生存的环境，这种环境固然是不良的，却也是生动的，正是这种环境激起了瓦西里·费维伊斯基、《人生》中的人的抗争，激励人们还原生存下来的崇高意义，避免苟且偷生。安德列耶夫认为，断定上帝不公正的淫威比较容易，难的是容忍这个无声的世界——它默默地使人投胎世间，又在人死后将之默默地吞噬殆尽。安德列耶夫与许多人不同，他反对那些后来在20世纪中叶的哲学界和文学界显赫一时的人物。神话化不仅是他再现压抑作者和读者的悲惨生活的一种文学技法，而且也是他表达悲壮的人道主义的方式，这使得他的创作接近于经典现实主义的形而上的表现方法，又有别于后现代主义的“荒诞”和冷漠的实验写作方法。

安德列耶夫的创作在艺术上体现了“非具体性”，坚持塑造亦此亦彼的形象，别出心裁地将浪漫主义同怀疑主义结合在一起，成为纷乱时代一种引人注目的重要文学现象。合法的“现实主义”和“社会主义现实主义”刚一统治文坛，安德列耶夫就退居其次了。然而可以预料，由疑虑、忧患和克服这些意识的愿望来决定文化的向量之日，便是安德列耶夫回归之时。

注释：

1. 古谢夫，《与列夫·托尔斯泰相处的两年》，莫斯科，1973，94页。

2. 《契诃夫作品与书信全集》（三十卷本），《书信编》，12卷，莫斯科，1982，第11卷，13页。

3. 《安德列耶夫文集》（六卷本）；（编辑委员会委员：安德列耶娃、韦尔琴柯、丘尔科夫；波格丹诺夫作序；阿列克桑德罗夫、安德列耶娃、别德尼亚克瓦、热兹洛娃、丘尔科夫编辑；波格丹诺夫、科济明科、鲁德涅夫、奇尔瓦、丘瓦科夫作注），莫斯科，1990—1996。

4. 阿福宁，《列昂尼德·安德列耶夫》，奥廖尔，1957。奥廖尔是安德列耶夫的故乡，后来它成为研究这位作家生平和创作的中心之一。这里建立了安德列耶夫纪念馆，每逢作家生卒纪念日举行学术会议，会议论文资料结集出版。

5. 我们在此列举一些重要著作：《文学遗产》，第72卷，《未曾发表的高尔基与安德列耶夫的通信》，莫斯科，1965（穆拉托娃作序；丘瓦科夫、瑙莫娃编辑、注译）；巴比切娃，《安德列耶夫第一次俄国革命时期的剧作》，沃洛格达，1971；凯尔德士，《20世纪初的俄罗斯现实主义文学》（“现实主义与现代主义”一章），莫斯科，1975；叶祖伊托娃，《安德列耶夫的创作（1862—1906年）》，列宁格勒，1976；别祖波夫，《安德列耶夫与俄罗斯现实主义传统》，塔林，1984。

90年代中叶对安德列耶夫创作的研究及其遗作的出版又掀起了一个高潮，本国和国外的学者都乐此不疲。在此期间发表了大批著述，其中著名的有：《安德列耶夫的紧急求救信号：日记（1914—1919），书信（1917—1919），论文与访谈录（1919），同时代人的回忆录（1918—1919）》，戴维斯、赫尔曼作序、编辑、作注，莫斯科、圣彼得堡，1994；《安德列耶夫：资料与研究》，凯尔德士、科济明科编，莫斯科，2000。90年代还出版了两部大型的作家生平集：《列·尼·安德列耶夫

生平(第一册):文章与书信》(丘瓦科编,莫斯科,1995)和《列·尼·安德列耶夫生平(第二册):文艺作品(1909—1919)》(丘瓦科编,莫斯科,1998)。

在整个20世纪,国外文学界对安德列耶夫的研究经久不衰。我们在这里列举一些最重要的专著:考恩,《列昂尼德·安德列耶夫》,纽约,1924;伍德沃德,《列昂尼德·安德列耶夫研究》,牛津,1969;奈蒂克,《列昂尼德·安德列耶夫剧作中的表现主义》,范德比尔特,1972;Henry HallKng,《陀思妥耶夫斯基与安德列耶夫:深渊上的凝视者》,纽约,1936。

6. 《安德列耶夫文集》(六卷本),莫斯科,1990,第1卷,418、420页。此后该书的引文在正文中注明卷数和页码。

7. 如利沃夫-罗加切夫斯基的《俄罗斯文学的伊万·卡拉马佐夫》,《当代俄罗斯文学史概述》,莫斯科,1919,64—67页。

8. 洛谢夫,《象征问题与现实主义艺术》,莫斯科,1976,167页。

9. 弗洛连斯基,《俄国神学发展史》,基辅,1991,455页。

10. 尼采关于人性的概念在世纪之交颇为流行,这(常常受到安德列耶夫的批驳)在安氏短篇小说《思绪》(1902)、《犹大》(1907)、《飞翔》(1913)以及剧作《萨瓦》(1906)、《安菲萨》(1909)和《大洋》之中都有所反映。

11. 阿恰托娃认为主人公自杀时"又讨嫌又软弱",并得出结论:"安德列耶夫以鄙夷的态度描写他自杀的详细过程"(阿恰托娃,《安德列耶夫短篇小说中的情节及作者的立场》,《创作方法与题材问题论文集》,托姆斯克,1982,第2辑,116页);亚辛斯基认为这部小说独具的思想是一重大发现,并在其结局中看到了一种近乎神秘的现象:"……狂躁的大脑是个凶险的家伙,会像恶魔一样愚弄人并把它吞噬"(亚辛斯基,《陀思妥耶夫斯基与安德列耶夫创作的心理分析方法》,《陀思妥耶夫斯基:资料与研究》,第2卷,圣彼得堡,1994,185页);叶尔马洛娃却认为,"精神可以战胜物质",谢尔盖·彼得罗维奇"在临死之前就成为一个巨人了"(叶尔马洛娃,《陀思妥耶夫斯基的小说与20世纪俄罗斯文学创作的探索》,高尔基市,1973,216页)。

12. 科洛索夫,《安德列耶夫〈瓦西里·费维伊斯基的一生〉中对信仰破灭的虚假描写》,《开卷有益》,1905年1月号,593页。

13. 斯卡比切夫斯基,《当代小说中的精神蜕变者》,《俄罗斯思想》,1904年,第9期,第2专栏,85—101页。

14. 格尔申宗,《文学评论》,《科学论坛》,1904年,第6期,125页。

15. 《谢尔盖-青斯基文集》(十卷本),莫斯科,1955,第1卷,233页。

16. 《捷列绍夫选集》,莫斯科,1956,第3卷,125页。

17. 《布洛克文集》(八卷本),莫斯科、列宁格勒,1963,第8卷,117页。

18. 《列·托尔斯泰全集》(九十卷本),第75卷,莫斯科、列宁格勒,1933,181页。

19. 《文学遗产》,第72卷,244页。

20. 安德列·别雷,《俄国诗歌中的启示录(1905年)》,别雷,《象征主义是对世界的一种理解》,莫斯科,1994,410页。

21. 利沃夫-罗加切夫斯基,《两种真实:关于安德列耶夫的论著》,圣彼得堡,1914,63页。

22. 安德列耶夫,《紧急求救信号:莫斯科》,圣彼得堡,1994,12页。

23. 《圣经》的注释者们这样评价安德列耶夫在《犹大》中对背叛的解释:"这是一本不学无术的作家为不学无术的读者写的小说。"(《〈圣经〉解读》,圣彼得堡,1911,第8卷,403页)还可参阅:布尔果夫,《安德列耶夫的〈犹大〉及其他小说》(《犹大背叛的心理和历史研究》),哈尔科夫,1911。

24. 沃洛申,《置身于愚昧中的人》,沃洛申,《创作面面观》,列宁格勒,1988,461页。

25. 高尔基的原话是:"……在我看来,这是全世界描写死亡的文学作品中最好的一部……"(《文学遗产》,第72卷,280页)

26. 值得注意的是,"罪恶的第二渊薮"这个主题也出现在罗赞诺夫的创作中,尽管他在思想上与安德列耶夫相去甚远。他对门徒们在格夫西曼花园所作的梦进行了探究,写道:"他们在这个神秘的梦境之中……似乎在进圣餐时将犹大的灵魂和所作所为吞噬了个干干净净……这是多么可怕呀!同样可怕的还有人类犹如该隐的行为,他们同室操戈,屠兄戮弟,我们的田野上也横陈着亚伯的尸体!这是多么悲惨啊!……难道我们不是犹大?……不仅是犹大,还是该隐!……罪恶的第二渊薮在人间形成了!人们杀死了上帝。啊,当年亚当不听主的教诲与当今世人叛主孰轻孰重……亚当是轻微的堕落,而世人是重大的堕落。"(罗赞诺夫,《阴暗的面孔》,《罗赞诺夫文集》,2卷本,莫斯科,1990,第1卷,561页)

27. 安德列耶夫,《来自远古时代——国王》,阿福宁、叶祖伊托娃编辑、作序,《安德列耶夫的创作:研究与资料》,库尔斯克,1983,99 页。

28. 参见:《文学遗产》,第72卷,210—214页。

29. 沃洛夫斯基,《激战后的夜晚》,《文学评论》,莫斯科,1971,149页。

30. 弗洛连斯基,《人物:莫斯科》,库平纳,1993,115、117页。

31. 这是波隆斯基发现的,他一篇文章的题目就点明了这一点。参阅:波隆斯基,《安德列耶夫的〈黑暗〉放光华》,《当代报》,1907年12月24日。

32. 传统的圣徒变神传有《埃及玛丽娅行传》、《圣佩拉该亚忏悔录》、《为基督苦行的圣徒西蒙行传》。在殉难者行传中也常有奇迹般即刻变身的描写。

33. 别祖波夫曾著文评论安德列耶夫创作中的"无定论化的心理描写",参见:别祖波夫,《安德列耶夫与陀思妥耶夫斯基》,《学术论丛》,塔尔图,1975,第369卷,116—119页。

34. 近年以来安德列耶夫常常被评论界列为俄国的反社会理想主义的奠基人之一,坚持这一思想的著作是阿尔欣齐耶娃,《俄罗斯文学反社会理想主义题材的形式》,莫斯科,1993,第二部,221—272页。

35. 20世纪90年代初出现了一种为安德列耶夫"辩解"的倾向,认为他是一位尚未被认识的基督教作家,他的思想既接近俄国宗教哲学又符合祖国的神话传统。一位作者做出这个定论的同时还匆忙地做出如下结论:安德列耶夫对瓦西里·费维伊斯基的抗争、谢尔盖·彼得罗维奇的"妄自骄矜"和犹大的恶魔主义作等量齐观。参见:阿尔欣齐耶娃,《俄罗斯文学反社会理想主义题材的形式》及《安德列耶夫创作的基督人类学观(善与恶的问题)》(《不谐美学》,奥廖尔,1996,79—86页)。

36. 安德列耶夫的全部著作都宣扬和解与抗争并存之道。国王希律(《萨瓦》)、《黑暗》中的阿列克赛和替民行道的萨什卡·日古廖夫似乎都违心地采取了和解的态度,但是他们都以一种奇异的身份对现实进行"轰击",鲜明地体现了安德列耶夫所指的抗争。

37. 梅列日科夫斯基,《下地狱》,梅列日科夫斯基,《在平静的漩涡中:各时期研究论集》,莫斯科,1991,40—48页。

38. 《文学遗产》,第72卷,522页。

39. 同上,327—328页。

40. 同上,450页。

41. 安德列耶夫所写的剧本大部分提供给莫斯科艺术剧院。该剧院演出了《人生》、《安那太马》、《叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜》、《思绪》,但获得成功的只有前两部。总起来说,安德列耶夫的创作命运多蹇。书报检查机关下令禁演《向着星辰》、《萨瓦》、《饥饿王》和《大洋》,《安那太马》只在莫斯科剧院上演了三个月。安德列耶夫死后,其戏剧作品在苏联的境遇颇具讽刺意味。岗位派和无产阶级文化派的戏剧关注的是那些表面有抗神精神可资用来进行无神论宣传的作品。符合这个要求的只有《萨瓦》、《向着星辰》和《饥饿王》。苏联成立初期安德列耶夫曾作为戏剧作家一度被重视,但为时不长,而且系一种故作的姿态。

42. 《安德列耶夫致涅米罗维奇－丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基的信》，巴拉托娃编辑并作注，《戏剧问题——论文资料集》，莫斯科，1996，276页。

43. 俄罗斯文艺学称，安德列耶夫的戏剧分属两种"新现实主义"，属于第一种的作品只有《人生》、《饥饿王》和《安那太马》，这些剧作因具有高度的概括性和公式化、宗教神秘剧的特点，故可归为"新现实主义"。属于第二种"新现实主义"的是他1910年前的所有创作，但其中的《在我们生活的日子里》、《我们要欢乐之歌》（原文为拉丁语）、《泛心的女人》和《安菲萨》属现实主义作品。

44. 《列·安德列耶夫未曾发表的信（关于第一次俄国革命时期剧作的创作经过）》，别祖波夫编辑并注释，《学术论丛》，塔尔图国立大学学报，塔尔图，1962，119卷，392页。

45. 《饥饿王》的结局与之相似："饱食终日者"杀死了"食不果腹者"，暴动被镇压，然而这是暂时的胜利，此后新的灾难和破坏会接踵而至。

46. С.П.《徜徉在艺术世界中——列昂尼德·安德列耶夫访谈录》，《俄罗斯言论报》，1907年10月5日。

47. 沃洛申，《着灰衣者》，《作品中的人物》，列宁格勒，1988，459页。

48. 艾亨瓦尔德，《俄罗斯作家剪影》，莫斯科，1913，第3卷，116页。

49. 奇尔瓦，《论安德列耶夫的戏剧作品》，《安德列耶夫戏剧作品集》（两卷本），列宁格勒，1989，第1卷，18页。

50. 许多与安德列耶夫同时代的人注意到《人生》所描写事件的约定性，认为它属于象征主义戏剧。而布洛克对之批驳道："梅特林克从来不会如此尖锐、深刻又如此鲁莽、天真地提出问题。"见《布洛克文集》，8卷本，莫斯科、列宁格勒，1962，第5卷，189—190页。德里亚根中肯地指明了安德列耶夫此举的套路，称其"象征化方法"让位于"代数方法和将具体归纳为抽象的方法"（德里亚根，《俄罗斯的表现主义文学：安德列耶夫的戏剧》，维亚特卡，1928）。

51. 《剧中人的诅咒是自我表现个性的主要形式》，科洛巴耶娃，《19—20世纪之交俄罗斯文学中的个性概念》，莫斯科，1900，139页。

52. 《列昂尼德·安德列耶夫论俄罗斯文学》，《火星》，1906，第47期，667页。

53. 苏联文学界将《安那太马》解释为一部抗神性戏剧作品，如：巴比切娃，《安德列耶夫的抗神性剧作（安那太马）》，《20世纪俄罗斯文学（十月革命前）》，卡卢加，1970，第2辑；穆拉托娃，《戏剧作家安德列耶夫》，《俄罗斯戏剧史（19世纪后半叶至1917年前）》，列宁格勒，1987。还有些评论家认为安德列耶夫在《安那太马》张扬了的高尚精神，如：凯尔德士，《20世纪初的俄罗斯现实主义》，莫斯科，1975，253—255页。

54. 理查德·戴维斯（大不列颠的）曾拟出版安德列耶夫拍摄的照片（首先是20世纪一十年代的）并为之配写了说明，见：列昂尼德·安德列耶夫，《一位俄罗斯作家拍摄的照片》，《革命前俄罗斯存照曝光》；奥尔加·安德列耶夫·卡尔利萨为戴维斯《编辑与介绍》（伦敦，1989）所写的前言。

55. 安德列耶娃，《往昔的回声》，莫斯科，1986，27页。

56. 参见：德里亚根，《俄罗斯的表现主义》；米哈伊洛夫斯基，《安德列耶夫》，米哈伊洛夫斯基，《文学艺术论文选集》，莫斯科，1969；巴比切娃，《安德列耶夫第一次俄国革命时期的剧作（1905—1907年）》，沃洛格达，1971；什韦佐娃，《类似表现主义的创作原则和创作观》，《19世纪末俄罗斯的文学美学概念》，莫斯科，1975。

57. 与安德列耶夫同时期和近些年来的文学评论界比较重视安德列耶夫10年代以前的艺术探索，而对其一十年代的创作有所忽视。近年以来的研究著作中应提及的是为《安德列耶夫作品选集》（六卷本）所做的总注（见科济明科为第4卷做的总注，602—610页；科济明科为第5卷做的总注，477—486；奇尔瓦为第6卷做的总注，593—619页）。

58. 评析安德列耶夫10年代的戏剧作品的著作有：古日耶娃的《安德列耶夫的20世纪10年代的剧作》（《俄罗斯文学》，1965，第4期）和米赫伊切娃的《论安德列耶夫的心理描写》（莫斯科，1944）。

59. 安德列耶夫的10年代的戏剧创作又重拾其早期创作的素材。短篇小说《春天》（1902）的素材构成了剧作《青

春》(1915)的基础;短篇小说《思绪》(1902)于1913年被他改编为同名悲剧,并保留了原有的奇突情节(在妻子面前杀死了她的丈夫亦即自己的朋友)及其"正当"意义:"《思绪》决不是有悲观主义倾向的作品,这是因为被害的克尔任采夫,同样是个赤裸裸的个人主义者,他同玛莎是水火不容的,在玛莎的身上体现了集体生活乃至世界生活的坚定不移、无可置疑的原则……",见:《安德列耶夫致涅米罗维奇-丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基的信(1913—1917年)》,巴拉托娃、别祖波夫编辑、作注,《学术论丛》,《塔尔图国立大学学报》,塔尔图,1917,第266卷,239页。

60. 男人同女人的关系也是安德列耶夫同期小说描写的一个主题。作者常揭示的是由于负心造成的爱情悲剧,如《格尔曼与玛尔[illegible]》和《两封信》(1916)。

61. 叶卡捷[illegible]娜·伊万诺夫娜是个又堕落又凶恶、又无助、又高尚的女人,属于陀思妥耶夫斯基塑造的那类女性形象。可以把安德列耶夫20世纪10年代的思想归为国家基督主义体系,他青睐于陀思妥耶夫斯基便是证据之一。据格罗斯曼回忆,安德列耶夫称自己是"他的直系弟子和直接的继承者"(《格罗斯曼选集》,莫斯科,1928,第4卷,250页),积极参加了围绕莫斯科艺术剧院根据陀氏小说《卡拉马佐夫兄弟》和《群魔》改编的同名戏剧进行的论争,并在《可爱的幽灵》(1916)中竭力以陀思妥耶夫斯基后来创作出的人物和氛围为背景表现出陀氏青年时期的精神面貌(同上,255页)。

62. 在安德列耶夫10年代创作中在对"小人物"的处理上较前发生了变化,即注重其心理创伤的描写。除明济科夫外,《狗跳华尔兹》中的人物费克鲁沙也是一例。

63. 安德列耶夫对叶卡捷琳娜·伊万诺夫娜的评价是:"……她是在逆境中跳舞,任何人都不肯这样做,因此憋憋屈屈地过日子。"(《安德列耶夫致涅米罗维奇-丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基的信》,《戏剧问题》,莫斯科,1966,287页)

64. 《安德列耶夫夫致涅米罗维奇-丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基的信(1913—1917年)》,235页。

65. 安德列耶夫,《戏剧集》,莫斯科,1959,581—582页。

66. 索洛古勃,《一个对戏剧充满幻想的人》,《戏剧与艺术》,1916年1月4日,第1期,15页。

67. 安德列耶夫,《斯托利岑教授》,最初名为《永垂不朽》,意在进一步强调人不死的思想。

68. 《安德列耶夫致涅米罗维奇-丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基的信(1913—1917年)》,254页。

69. 有关《狗跳华尔兹》的评论可参阅如下文章:耶鲁扎列姆,《安德列耶夫的〈狗跳华尔兹〉:"泛心理"戏剧试析》(见《安德列耶夫文集》,库尔斯克,1975;科恩,《安德列耶夫的"孤独诗篇"》,《俄罗斯文学》,1991,第2期。

70. 《安德列耶夫致涅米罗维奇-丹钦柯和斯坦尼斯拉夫斯基的信(1913—1917年)》,283页。

71. 同上,284页。

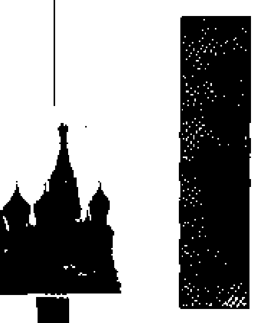
72. 安德列耶夫,《以革命的名义》,安德列耶夫,《面对时代的使命:政治文论(1917—1919年)》,P·戴维斯编辑,本森,美国,1985,126—127页。

73. 安德列耶夫,《紧急求救信号》,155页。此后该书的引文在正文中只注明页码。

74. 安德列耶夫在小说《善的法则》中沿用了魔鬼"变化成人形"的写法:一个"年事渐高的魔鬼"弃恶从善,便学着按照圣训生活,于是悟到法则与生活有着"尖锐的矛盾"。这部作品中不仅反映了安德列耶夫与唯理论的分歧,也说明作者承认"善"和"恶"具有双重的意义。



阿列克谢·列米卓夫



第二十八章

阿列克谢·列米卓夫

◎库兹明科 著 郝尔启 译

列米卓夫在垂暮之年的回忆录里始终强调自己在 20 世纪初文学界中的"孤单"。他在描述自己与彼得堡"阿波罗派"的关系时写道："我的'形式主义'(现在人们这样骂我)的本性，抑或确切一些更广泛地理解，'徒托空言'的本性，与他们水火不容。我的方方面面不仅不符合'优美的明晰性'，而且放肆地表现出来，完全毁坏了与俄罗斯方式格格不入而他们却认为是不可动摇的'普希金风格'的'浅显易懂'与'老妪能解'。他们受某一特定'话题'支配，仅仅加以研究，而不着手去做。所以只是'表面'疏远，而从骨子里看我也属另类。我的一生都与他们大相径庭……但我又是怎样曾与'阿波罗'为伍的呢？说来十分简单：因为只有他们这些'不动脑筋'的人那里才有艺术。如若没有艺术，语言便哑然无声，而文字的堆砌只能是废话连篇，喧哗嘈杂。然而他们不允许我接近，无论与他们在一起，还是与否定他们而信奉艺术的人在一起，我都不觉得我是'自己人'——'事不宜迟，一走了之'。"[1]

上述自我评价的许多内容当然来自列米卓夫精心打造的本人文学道路的写照。这一写照在其回忆录中表现为一连串滑稽可笑富有戏剧性的事件：一系列本欲一显身手然而徒劳无益的尝试。每次尝试都不为周围人们理解或遭遇"不虞之患"，一再受到命运恶狠狠

的嘲笑。作家列米卓夫晚年体弱多病，列兹尼科娃成了他的保护神之一，她曾不无根据地指出，这一写照在许多方面与作家的作品在各个时期（尤其是在生命的最后时期），与从法国的文学精英那里得到的高度评价相互矛盾[2]。据同一位列兹尼科娃细心观察，作家把不被承认“似乎变成了自己的风格”[3]。

此外，列米卓夫作品的“过渡性”（既面向传统，同时又面向革新）的美学本质[4]以及在很大程度上与其相关的作家的诗学特色，都是20世纪初批评界业已发现的特点。对列米卓夫的天才推崇备至之日，正是20世纪第一个十年与第二个十年之交象征派发生危机、“新现实主义”浪潮兴起之时。列米卓夫是判定这一潮流在俄国散文中兴起的批评家们文章中最早提到的姓氏之一[5]。我们认为，“过渡性”（甚至是某种“边缘性”）确实是其作家风貌的组成部分之一。一个无所适从的作家的过于夸张的形象乃是列米卓夫式创作生活最重要的“面具”[6]。正如我们在下文要努力展示的，这一“面具”在列米卓夫的世界观和创作实践中具有现实依据。但是，他的主要艺术追求是在世纪之初各种探索的共同轨道上得以发展的。如果不把列米卓夫诗学的许多特点孤立地加以研究，而是将其与这个时代的各个流派、思潮以及文学界的实际情况进行对照，这些特点就能更为成功地得到诠释。

1

阿列克谢·米哈伊洛维奇·列米卓夫（1877——1957）生于莫斯科商业区中心——莫斯科河南岸市区。1895年他在亚历山德罗夫商业学校毕业，然后到莫斯科大学数学系自然科学部做旁听生。不过时隔不久，这个大学生因思想激进被捕，致使学业中断：1896年他曾在瑞士访问革命侨民中心，并从那里非法带回大批社会民主党的书籍。

列米卓夫本人曾多次写道，正是童年印象起了决定性的作用，形成了两个极端：一极是“悲天悯人”，对尘世苍生命运的缺憾具有极度悲观的意识，另一极是“乐观精神”，面对上帝的世界惊喜交加，而这种狂喜的表现形式是插科打诨，荒诞离奇，诙谐调笑，玩世不恭。他对生活的理解后来经常就摇摆于这两极之间。

列兹尼科娃的随笔言简意赅而准确无误地说明了“悲天悯人”的历史渊源：“阿列克谢·列米卓夫自幼天赋过人：有罕见的记忆力和掌握科学（数学和自然科学）的才智，富于幻想，酷爱读书和绘画，具备非凡的音乐鉴赏力和出众的嗓子，关注人们的痛苦和动物的磨难。但他的童年却是在相当阴郁的环境中度过的，周围的人们对他漠不关心；母亲万念俱灰，离开了丈夫，她在酒精和书籍中寻求安慰，成天把自己关在屋里，不是读书就是喝酒。孩子们经常听见一个渐渐失去自制力的女人的叫喊声，她住在弟弟家里，奈焦诺夫兄弟虽然是有教养的人，却又都冷漠无情，不无私心。他们的姐夫米哈伊尔·阿列克谢耶维奇·列米卓



夫在妻子离开后，将她的财产——她的嫁妆——归还给了她。而在他死后，本应属于子女的那部份遗产却落入奈焦诺夫兄弟之手。马丽娅·亚历山德罗芙娜、她的子女及女仆购买所有生活必需品一概‘入帐’。阿列克谢·米哈伊洛维奇在大学读书期间，甚至没有起码的零用钱。他大约二 岁被投入监狱、遭到流放，没有得到过家里任何援助。"[7]

列米卓夫最 的几次写作尝试，正值早期"颓废的"象征主义从如日中天到逐渐没落的时期。从各种迹象看，列米卓夫是1897年在奔萨狱中开始写作的。他是由于参加为纪念"霍登惨剧"发生半年而举行的大学生游行示威而被捕入狱的（1896年11月18日）[8]。作家的回忆录使我们可以推测，他最初的还远非完美的作品，从不同寻常的书名算起，就已经带有未来将独具一格的迹象，具有强烈的抒情色彩、鲜明的形象性："我还想提一提1897年的《破烂儿》。从监狱里带出的厚厚的笔记本。我的炽烈的感情诉诸文字。我把这个本子交给了勃留索夫，并不指望他会拿去。一年后勃留索夫把本子还给我，上面还写着让人难以忘怀的话：花团锦簇的缎带缀在灰不溜秋的呢子上。我明白了，勃留索夫想使散文成为一种毫无特色，毫无华丽辞藻的结构，让语言不是含义丰富，而是枯燥无味，整齐规则。后来勃留索夫在1902年11月日记中又写了'狂热者'一词。说得何等正确：我的狂热、文字创作的激情从来不曾熄灭，也不曾冷却过。我一生留意语言如何发出声响，语言于我是头等大事。"[9]

拉夫罗夫在评论这件往事时，在文章中重新提起列米卓夫交给俄国象征派领袖评阅的那几篇作品，对列米卓夫的试笔之作有如下说明："……他的早期作品，就其大多数而言，在'颓废派'特有的面目上与现代派完全相同……列米卓夫在与现实发生令人痛苦的悲剧性冲撞的过程中，提出了一个概念：生活是一场噩梦，是不合逻辑的呓语和折磨人的绝境。这一概念促使他采取相应的艺术表现手段：列米卓夫的散文诗大部分是自发的、不受约束的激情涌流，这种涌流似乎在随心所欲地奔泻，为内心的力量所驱动，不考虑艺术结构的逻辑和习惯的接受规律。"[10]

此外，列米卓夫的"富有诗意的散文"的研究者们甚至在他最初的这类习作中也发现了他独具一格而又相当严谨的艺术逻辑和许多有趣的形式上的创新[11]。这不仅对于阐明列米卓夫散文的混合主义性质的一般问题十分重要（他的散文是借助音乐以及雕塑原理写成的），而且由于作家在首部内容丰富的史诗般叙述的试笔中将会运用几部初期抒情著作的动力，这就尤为重要。列米卓夫在暮年回忆录里承认，在长篇小说《池塘》中插入了他"早些时候在乌斯季瑟索利斯克所写的东西中的'引子'（抒情序曲）"[12]。例如，从前述《文学遗产》公布的材料中引用的从未发表过的1902年诗作的《恶魔（为弗鲁别利的画配诗）》片断（作为声嘶力竭的慷慨激昂和"不可读性"等的例证）插入（从"我为何不能敬佩亲人和与我同样的人……"这一句起）长篇小说已发表的文本，在第一个版本（1905）和第二个版本（1908）中几乎未加改动，在第三个版本（1911）中略加改动[13]。

在奔萨(1896—1897)、沃洛格达省的乌斯季瑟索利斯克(1898—1900)和沃洛格达市(1901—1903)度过的流放岁月中,列米卓夫专心致志投身于紧张的创作活动。流放者首先努力通晓西方和俄国最新的哲学和文学著作。十分重要的是,指导他自学的是当时还很年轻、但已得到学术界承认的晓格列夫——未来的文学史学家和革命运动史学家。从与他的通信中,我们可以知道列米卓夫阅读范围之广:经典著作的科学院版本(普希金、别林斯基的著作),欧洲和俄国的哲学思想新著(冯特、耶鲁扎列姆的著作以及梅列日科夫斯基有关托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的著作)和文学新作(安德列耶夫的短篇小说、别雷的《交响曲》),文艺学著作(曼德尔施塔姆的《论果戈里风格的特征》一书)[14]。他在这里完成了一批译作:尼采的《扎拉图斯特拉如是说》(后来译稿遗失),普日贝谢夫斯基、梅特林克的著作,与梅耶霍德合译罗杰的《尼采和豪普特曼》(1902 年发表)。在沃洛格达,恰好是列米卓夫做出完全献身于职业作家生涯的决定的时期,用他自己的话说,他身处"北雅典"——处于充溢着创作冲动的环境之中。他周围的人有别尔嘉耶夫、波格丹诺夫(马林诺夫斯基)、卢那察尔斯基、萨文科夫等。沃洛格达的交往圈子在很大程度上确定了列米卓夫以后的文学和日常生活的交往范围。

看来,早在乌斯季瑟索利斯克列米卓夫对民间创作所怀的职业作家兴趣已经开始形成。众所周知,民间创作是他创作的主要源泉之一。列米卓夫首次发表的作品——发表在《信使报》上的《姑娘出嫁前的哭泣》(1902 年 9 月 8 日)——正是对济良婚礼送别歌的加工成果。

流放期满后,由于当局不准列米卓夫在两大都城居住,他便接受梅耶霍德的邀请,到赫尔松去后者创立的"新剧社"担任文学部主任。这一时期,列米卓夫着手研究与他同时代的西方戏剧,这对他以后的创作十分重要。正是为了填补"新剧"剧目的空白,列米卓夫翻译了普日贝谢夫斯基、梅特林克、霍夫曼斯塔里伯爵、斯特林堡、纪德等人的作品[15]。

写给沃洛格达的一位熟人 —— 丹麦商人、未来的作家马杰伦格的几封信,可以证明列米卓夫当时对文学的酷爱。譬如,在 1904 年 5 月 8 日的信中他建议阅读安德列耶夫的《瓦西里•费维伊斯基的一生》,而在 1904 年 4 月 24 日的信中他写道:"寄上高尔基的《人》。这是陈规旧套、老生常谈的样板。"[16]下述列米卓夫表达个人对"新艺术"理解的尝试也颇具代表性:"被称为'颓废派文艺'的东西也包括现实题材,只要这些题材揭示新事物,并将这些新事物与生活的意义联系起来。陀思妥耶夫斯基、列夫•托尔斯泰、易卜生正是在这个意义上从事写作的。"(1904 年 3 月 2 日的信)[17]

1900—1904 年期间,作为译者的列米卓夫对普日贝谢夫斯基的作品给予极大关注。后者的影响不仅在列米卓夫本人创作的主要体裁散文诗中可以察觉到(尽管这里当然也有尼采《扎拉图斯特拉如是说》的直接影响),而且在长篇小说《池塘》和《钟表》(尤其是两部小说的早期版本,1905—1908 中总的感情色彩、主人公的心理特征、某些情节影响十分明显;

在思想上和风格上与这位波兰现代主义师长的作品直接呼应，有时将"粗俗、平庸的颓废主义特征"带入列米卓夫的作品中[18]。但是应该注意，普日贝谢夫斯基的许多诗学特征是以改容易貌的形式进入列米卓夫的创作意识的。而且在这个问题上，列米卓夫只是卷入了20世纪第一个十年俄国对这位波兰作家普遍的、十分广泛的迷恋潮流之中。在勃留索夫的短篇小说中，在别雷的《第四交响曲》中，在古谢夫－奥连布尔格斯基、阿尔齐巴舍夫、安德列耶夫的作品中程度不同地都可以看出普日贝谢夫斯基的主题思想、形象和修辞手法的影响[19]。

阅读列米卓夫早期的，即"彼得堡之前"的作品（这个时期除散文诗外他还写了长篇小说《池塘》和《钟表》的前几个版本，《在囚禁中》和《押送途中》两个抒情系列，《火灾》和《宫廷珠宝匠》等短篇小说，后来收入《循着太阳运行的方向》和《走向大海》系列的某些民间文学风格模拟小型作品），可以看到独树一帜的"列米卓夫个人风格"渗透到颓废主义诗学的各个方面。

早期短篇小说《火灾》（写于1903年）的基本风格主线和主要思想体系在很大程度上都还依附于19世纪90年代欧洲和俄国颓废主义的形象和情节。这篇小说在新浪漫主义的高音区中叙述被一名身穿修士袍的神秘陌生人诅咒的整个城市在大火中的覆灭，从各种迹象看，此人是该城市一个受鄙视的孩子。但是，就在这里也出现了列米卓夫暮年所特有的形象和修辞特征。作者叙述的"形而上学"的、语气含糊不清的表现力，被世俗的、可以清晰分辨的不同声音的合唱，被这个外省小城让灾难的预兆吓坏的居民们的富有特色的话语所冲淡。于是，他们即将临头的灾难的征兆本身就具有了双重的根据：既可看作宇宙无情劫数的表现，又可看作民间谶语和迷信的物化（当地巫婆生了一只有翅膀的老鼠——"鬼的儿子"，隆冬暴风雪中雷声大作，"寒气逼人"的太阳周围出现了三个与它一模一样的色彩斑斓的太阳，在劫难逃的居民中流言不胫而走，说"手持来复枪的中国人"入侵俄罗斯，说一个商人家里闹鬼，"是一个有六只爪子的蓝色精灵"，不一而足）。在《火灾》中，世纪之交在两大都城中对于狭窄圈子里的精神精英（如莫斯科的"阿尔戈船的勇士们"）来说十分有代表性的象征派文学的几个启示录主题，与俄罗斯边远地区亘古以来的种种可怕的事情完全"按列米卓夫的方式"碰撞在一起。在这篇小说中，各种题材、形象、情节和"语言"相互咬合，然而按照任何标准（无论是传统的现实主义标准，还是已具有自己的规则的现代主义标准）它们都本应分属两个极端——精英文化和民间（保守）"意识"[20]。

2

1905年列米卓夫终于获准迁居彼得堡，他立即投入文学生涯汹涌的潮流中。促成此

事的还有朋友们为他谋取的《生活问题》杂志(当时俄国哲学和艺术思想中心之一)事务长的差事。列米卓夫与罗赞诺夫、布洛克、维·伊万诺夫、吉皮乌斯、索莫夫、丘尔科夫以及"白银时代"其他许多著名活动家建立了友好关系。列米卓夫的作品刊登在《北方之花》丛刊、《生活问题》和《天平》杂志上。他是20世纪头十年后半期几家最著名的彼得堡文学沙龙(梅列日科夫斯基夫妇家、索洛古勃家、维·伊万诺夫的"塔楼")的常客。

应该说,列米卓夫文学生涯起初阶段最重要的事件是长篇小说《池塘》问世。该书1905年发表在《生活问题》上。这部小说发表几乎未引起批评界注意,因此,周围人们的口头评价和直接反应对作家来说愈加重要。当时列米卓夫在给妻子的一封信里写道:"听丘尔科夫转告,列昂尼德·安德列耶夫说,《池塘》的形式不是'长篇小说'。像长篇小说那种鸿篇巨制,不应如此'速成'。'抒情性'使他十分气愤。当然,'叙述的平稳性'在《池塘》里是没有的,而且我也不曾追求它。茹科夫斯基同意列昂尼德·安德列耶夫的看法,他把'看了一章什么都不记得'作为'速成'的证据。"[21] 这部长篇小说的基本思想内容也未获得大多数同时代人的赞同。这样的思想内容也就造成了一些不可接受的表现角度(例如极度的自然主义)。列米卓夫曾回忆他当众朗诵(1906年3月4日至15日期间)长篇小说中在这方面给人印象最深的一个片断,其中有一件事很有代表性:"有这么一件事:晚上在弗拉斯基兄弟家里。我朗诵《池塘》中的一章,讲的是母亲在复活节前夕自缢。吵起来了。佳吉列夫、布洛克、菲洛索福夫、巴克斯特赞成我。梅列日科夫斯基夫妇'不以为然',索洛古勃持慎重态度。"[22]

二十年后列米卓夫回忆《池塘》的前两个版本时,强调小说问世"为时过早",而决不是本人文笔稚嫩(后一个说法是为数不多的善意反响,其主要言外之意是"情有可原"):"《池塘》的'离奇古怪和晦涩难懂'吓跑了读者,而现在则毫不离奇古怪,也毫无晦涩难懂之处(着重号为本章作者所加)当然,我笔下既没有'银白色的远方',又没有'炎热的慵困',在描写大自然时也没有传统的'丘鹬'。我凭着青春的热情,想按照自己的方式写出一切——用别人尚不曾用过的名称去称呼每一件东西。在篇章结构中有不同往常的做法,而现在这已十分平常:每一章都有'引子'(抒情序曲),然后描写实事,并且必有一梦;在描写内心状态,如描写'良心'的几个声音的斗争时,我采用悲剧合唱的形式。"[23]

《池塘》中凝聚了年轻作家痛苦的存在主义经验、他对"临终问题"的折磨人的思索、改革传统文学形式的大胆追求。《池塘》的思想上哲学上的核心建立在世纪之交现代主义文学共同的诺斯替教模式的基础上。这一模式断言,对宇宙说来,善与恶、神性与魔鬼势均力敌。在阐明这种世界观的一种激进的可能(根据这种可能,世界处于魔鬼的绝对控制之下)时,列米卓夫在《池塘》中写出了关于"未复活的耶稣"的作者新编神话。正如十分仔细地研究了这一问题的格拉乔娃指出的那样,列米卓夫在创作第一部长篇小说的神话诗学结构时,依靠的是"伪经文献中保存的天体演化学、人类学和模式论的概念"体系[24]。"伪经内容"

逐渐成为列米卓夫艺术的(同时也是存在主义"传记的")自我定位的常数,在他创作的早期,这种内容是以依次更替的方式出现的:政治的(反政府的、被禁止的马列主义书籍)、美学的(对普通读者来说处于边缘状态的颓废派艺术)和宗教的(诺斯替教的最新形态——鲍格米勒异端教派——的背离正宗教义的宗教古籍)。

《池塘》的早期[illegible]者之一季诺维耶娃－安尼巴尔在长篇小说的结构中发现了社会学和形而上学之间的动态冲突:"如果只勾画出一个情节骨架,长篇小说至今似乎仍是纯社会学的。但是此书的长处是否就在于附在它社会学躯体上的完全是另外一个灵魂?附的是一个深邃的、永远二律背反的灵魂。"[25]在这部长篇小说的第一部中,浓墨重彩的"日常生活描写"立足于列米卓夫童年和青少年时代的实人实事,并因借助商人、小市民、工人的莫斯科富有特色的细节而受到相当严格的限制。这种描写,一方面(在传统的长篇小说结构的坐标中)具有自身价值(季诺维耶娃－安尼巴尔谈到长篇小说的"社会学的躯体",不无道理),但是另一方面——在革新的形象体系背景上看——又是主要人物尼古拉·菲诺格诺夫的一幅如印象派绘画那种模糊的"灵魂风景画"[26]。列米卓夫本人确认:"《池塘》有自传性质,但不是自传。我的观察范围是:工人,我度过童年的工厂;街道和街心花园——我曾是'流浪街头的孩子';莫斯科近郊的修道院,夏天我们成群结伙到那里去'朝圣'。这一切都来自生活。但最重要的两段:《修道士》(母亲的自尽)和《披甲兵》(监狱中的梦幻),却是真实的梦境。"[27]

在这里"真实的梦境"与自传性的内容("来自生活"的那些内容)相互对照并非出于偶然,列米卓夫首先是指梦境的形而上学的真实性,产生神话的潜力。长篇小说的故事情节,尼古拉·菲诺格诺夫的"外在故事",十分准确地(如果说不是"与原型毫发不爽")紧扣自传主线:莫斯科(更确切地说是"塔干")的童年,母亲与奥戈列雷舍夫(真姓是奈焦诺夫)舅舅们的复杂关系,大学生游行时毫无道理的被捕,荒诞不经的指控和随之而来的监禁,流放者与流放营复杂的相互关系。第一部中的"日常生活描写"可能使最早的读者觉得这将是一部"训育小说",但是"这部小说中没有那种小说的心理发展,我们看到的不是预期的社会化过程,却是现代的'地下室里的人'尼古拉的精神异化"[28]。正在发生的事情的因果理据被与主人公悲剧性分裂的意识相关的联想关系所代替。而这种意识(在总的叙述背景上)应该几乎是理解小说所描写的"现实"的唯一棱镜。这种使《池塘》的叙述技巧十分接近"意识流"长篇小说的革新,因新采用的主人公与作者叙述人之间的关系类型而复杂化了。上述列米卓夫关于长篇小说中梦境"真实性"的话还有第二个含义:作家在将自己的真实梦境转托给主人公的意识时,确认两个内心世界的形而上学的真实性(在情节层次上这伴随着对非常表面的、"有自传性质的"而不是"自传的"吻合的确认)。作家在晚年始终密切注视各种不同的文艺学流派异彩纷呈的状况,他以准确的术语将《池塘》称为"抒情长篇小说"[29]。"形而上学的真实性"要求在《池塘》中对主人公和作者叙述人的态度(以及声音)不

加区分。作者的抒情冥思也像梦境一样被转托给主人公:列米卓夫早年表现存在主义的感受确实性的散文诗变成了尼古拉·菲诺格诺夫的内心独白。

早在1907年底,出版这部长篇小说单行本(第二个版本,书中补上了被编辑删节的文字,只是为数有限地采用了因果"省略")时,列米卓夫期冀对自己的革新之作能有恰如其分的解读。但是,甚至安德列·别雷(列米卓夫的最善于深思的读者之一,还在同年年初就对文集《循着太阳运行的方向》给予了可能是最深刻的评价。他是四部《交响曲》的作者,列米卓夫认为《交响曲》是与他的《池塘》类似的前卫性的试作)在谈到长篇小说的形式时也写出了一些与上文引用的安德列耶夫的评价相似的话:"全部不幸(竟是不幸!——本文作者)在于,列米卓夫在大开本284页上绣上了小尺寸的纤细花纹:这就是极其微妙的心理感受(梦境、沉思、祈祷)和对大自然的极其细腻的描写……列米卓夫的长篇小说中没有素描:无论粗线条还是细部都用水彩的中间色调画出。……无法把偶然的噩梦与故事情节区分开,因为支离破碎的情节经常转化为支离破碎的噩梦。情节和梦境之间只有寥寥数语:'坐下了。入睡了。醒来了'。"[30]

1911年,列米卓夫在准备出版自己的文集时,彻底修改了这部长篇小说,首先是彻底放弃了那些将长篇小说的"抒情性"推到首位的结构革新之处。作家恢复了作者与主人公之间的传统距离:情节之间的纯粹联想关系被代之以因果前提,每个章节都冠以名称,参差不齐的句子变得整齐划一。库兹明仔细分析了第三个版本之后指出,系统修改只在长篇小说叙述主人公莫斯科童年时代的第一部里效果良好。批评家认为第一部可以列入"整个现代俄国散文最值得一读的作品"。至于长篇小说的第二部,其中的"日常生活描写"几乎全部被梦境和潜意识假象的描写取代,这里材料本身便阻碍了风格的"平稳"。因此"优美的明晰性"的热烈捍卫者确认:"几乎必须把每一章都分为噩梦和噩梦般的现实。定期的歇斯底里发作(在25章里多少都有),主人公不可理喻的行为(强奸、杀人、死亡),不必要的重复和插叙,使得第二部索然无味:既没有日常生活描写方面的趣味,又没有情节方面的趣味,也没有心理方面的趣味。"[31]

列米卓夫本人后来把这次修改看作迎合"传统读者"的不成功的尝试:"那时我突发奇想:'如果把离奇古怪、不可理喻的《池塘》用自己的话叙述一下又如何呢?……如果像人们当时说的,我在第一和第二两个版本中'堆砌得乱七八糟',那么,在第三个版本中我又'翻腾得一塌糊涂',闹得我自己都为之汗颜,真是胡来!"[32] 20世纪20年代中期,列米卓夫又向这部长篇小说原来的文本回归并非偶然,他写了新的版本,总的看来恢复了最初构思中的许多东西[33]。

另一部长篇小说(作者如此说明这本简洁而生动的中篇小说的体裁)《钟表》写于"彼得堡之前时期"(1903—1904),发表于1908年。这部小说的命运与读者接受《池塘》的过程惊人地相似。《钟表》包含两个潜意识的故事——半大孩子(外省少年,可笑而又凶狠的

丑孩子科斯佳·克洛奇科夫)的潜意识的故事和成年人(遭受命运多次打击而心灵空虚的知识分子涅利多夫)的潜意识的故事。关于"未复活的耶稣"的神话在这里体现在两个怪诞的形象中:在涅利多夫的梦中为人类所企盼的救世主被从棺材里站起来的猴子暗中替换,而另一个被改写的弥赛亚竟是在长篇小说结尾处发疯的科斯佳·克洛奇科夫。关于《钟表》的两篇最详尽的评论的作者在下两点上看法一致:一点是承认年轻的作者前途无量,承认他确实有"装神弄鬼"和"故作癫狂"的天才,另一点是确认所评论的长篇小说各个形象完全不可理解,"荒诞无稽","含糊不清"[34]。在将《钟表》编入1910—1912年出版的列米卓夫《文集》时,长篇小说的文本作了类似的修改:目的是使之清晰易懂。

1907年出版了列米卓夫两部早期的著作:童话集《循着太阳运行的方向》和伪经故事集《柠檬园》。其中前者与在杂志上发表的《池塘》及其同年年底出版的单行本不同,为大多数同时代人所肯定(作家甚至在回忆录中写道,在沙赫玛托夫院士支持下,《循着太阳运行的方向》被提名申请科学院普希金奖金[35])。

《循着太阳运行的方向》在很大程度上是列米卓夫创作的另一极:标志着前两部长篇小说那个世界的分裂的"潜意识",在这里被代之以完整和谐的世界感知,其视野中在"我"与"非我"之间没有原则性的分界线。一年四季周而复始,围绕每个季节都有许多童话,时间与存在和谐一致,在这里取代了在《池塘》和《钟表》中组织叙述的破坏性的"存在主义的"时间[36]。这两极(我们下面会看到,许多同时代人和后来的研究者将把这两极解释为列米卓夫创作发展中的不同"阶段")的这种相互对立,或者更确切地说,"同时存在"的情况,后来在别雷的评论中曾被提及:"终于有了在现代个人主义者的极其深刻的感受中找到与民间神话创作的联系的尝试。民间创作的独特形象(神话)又在他们面前复活了,在他们心中找到了反响。列米卓夫就属于这类作家。"《循着太阳运行的方向》的思想充实、形象饱满及其与童话神话传统的密切联系,使别雷谈到作家创作的与众不同的特点:这位作家突破了以往对民间创作所持的、主要是抽象民族学态度的界限。因为列米卓夫在斯拉夫神话的古老形象中注入了"那种感受的神秘主义","如果在神秘主义之前我们不曾经历过纯个人主义时期,神秘主义永远不会如此蓬勃发展。他在自己的个性深处找到了先前的诸神"[37]。

将光明灿烂的《循着太阳运行的方向》与前两部长篇小说的窒闷阴暗的世界相对照的思想哲学模式,建立在对于世纪初俄国哲学十分重要的"童年形而上学"上。这种形而上学是"绝对的此岸的死亡抉择",根据这种学说"孩子是永生的人的活的底稿:无论在人的世代相传的神话意识里,还是在世界躯体的娇嫩花朵中"[38]。作家把儿童游戏看作多神教仪式的遗留现象,他说,不能区分游戏与实际、梦境与现实、个人与其周围的存在的儿童意识,是一个唯一可能的基础,由于这一基础,某种乌托邦的"黄金时代"才可能得以构拟。

列米卓夫本人在给《俄罗斯新闻》编辑部的信(1909年9月)中为"新神话主义"作者们提出独具一格的纲领,这一纲领与年轻的象征主义者对群体原理的探索相似。同时,他

突出了两种对待神话诗学"源文本"的可能的方法。在一种情况下，当材料对于列米卓夫具有"独立"意义时，他将童话的各种版本加以对照，试图得出其"常项"，"最终使童话具有其尽可能理想的形式"（根据这些原则创作了组成《笑话说到什么时候》文集（1914）的童话）。在这里，作家担任"编辑兼缮写员"的角色，真正把作者的因素压缩到最低限度（正如我们在下文会看到在其他体裁中也拟订出的原则）。

在另一种情况下，列米卓夫则以"诗人兼修复者"的面目出现。这时他认为自己的任务是恢复"民间神话，这些神话的碎片是他在保存下来的仪式、游戏、圣诞祝酒歌、迷信活动、谶语、谚语、谜语、咒语和伪经中发现的"。《循着太阳运行的方向》、《走向大海》、《柠檬园》各系列中的故事基本上正是这样写出的。这里的风格模拟具有综合性质，对作者凭直觉深入到已经湮没在几乎无法穿透的时间厚度里的神话内核，起到了特殊作用——"这时可能成为素材的仅是已失掉任何意义、但仍在民间流传着的某个普普通通的名字"，而且必须"最终从名字或风俗中包含的毫无意义的和神秘的内容出发深入到其恰恰需要描绘的灵魂和生命中去"[39]。

具有代表性的是列米卓夫宣言的"反抒情主义"，它将"新神话主义"艺术家的"群体"原则与颓废主义艺术家的极度主观的创作活动相对照。这些原则接近民间创作传统，接近中世纪匿名的、有时对"著作权"漠不关心的创作。由此得出结论，必须标记出"神话考古学"的足迹——对文献资料的引用等等（列米卓夫公正地认为这是他的"复述"和"风格模拟作品"的创新）："我把恢复我们的民间神话作为自己的任务，不是一代人，而是只有经过若干代人的集体的连续不断的创作才能完成这一任务。我放上我的、也许是绝无仅有的一块石头，为的是创造未来的皇皇巨著，这一巨著将建立整整一个民间神话王国。我认为我的天职是，不拘泥于传统，作出诠释并在其中说明我的工作进展情况。可能与我同样的人或者那些比我更有才能、更有天赋的人，在进行尝试并利用我的标记时，已经可以花费较小的力气，他们搬来的已不是一块，而是十块石头，摆放得比我那块石头更高，更接近成功。只有这样，用集体的、连续不断的创作，必定能构建出伟大的作品，就像过去建造出举世闻名的宏伟庙宇，绘制出举世闻名的伟大图画，就像过去写出不朽的《神曲》和《浮士德》一样。通过标记出工作的方法和材料——这在美文学中通过注释已在某种程度上可能实现，而在艺术家中则通过敞开画室的大门和传授奥秘——就可以开辟一条通往富于成果而意义重大的工作的出路，而摆脱缺乏理智而痛苦孤独的创作状态。这种创作状态仅仅满足于不顾历史，随意发挥，独出心裁，索性凭空捏造，其结果则是徒劳无益。"[40]

一位研究者将列米卓夫的神话创作思想与维·伊万诺夫的群体艺术思想（特别是表现在 1907 年的文章《论快乐的职业和聪明的快乐》中）相对照之后，写道："对集体创作、对克服艺术家们身处其中的令人难堪的隔绝状态、对未来创建某种奠基性典范神话的期望——这一切都与伊万诺夫关于新民间神话创作的思想一致。"[41]

但是，在同一年出版的《柠檬园》一书的经历却表现出列米卓夫与“通神术”象征主义的代表人物（首先仍是那位维·伊万诺夫）之间的本质区别。《柠檬园》中显示出诺斯替教派观点的“本源”，这些“本源”隐含地形成了长篇小说《池塘》和《钟表》中对世界和人的一整套消极观点，伊林准确地称这些观点为“黑色梦幻”[42]。《柠檬园》的伪经传奇中充满了诺斯替教的最新变体，鲍格米勒[illegible]——12世纪基督教内出现的异端，承认善与恶、魔鬼与神性在对世界的支配中势均力敌[43]。用以结束该书的传奇《关于上帝的情欲》用自然主义的笔触详尽描写了魔鬼对耶稣尸体的嘲弄，似乎呈现了关于“未复活的耶稣”的作者新编神话的源情节。在维·伊万诺夫的“塔楼”里一次晚会上朗诵这一传奇时，引起本打算在自己的呐喊出版社出版此书的主人激烈的负面反应：“这是亵渎神灵！我抗议！”[44]（试比较：“这个故事是渎神行为，是下流货色，无论如何不能在我的出版社出版”[45]）。根据这件事的评论者的公正结论，“伊万诺夫在这件事上扮演了宗教检查机关的角色，而列米卓夫坚持自己的观点，并不退让，他的举动正如他一贯对待书刊检查机关那样：对文本作了‘化妆式’的修改，却未改变其本质上的离经叛道”[46]。《循着太阳运行的方向》一书最接近于对新的、“神话诗学”的、“通神术”的一代象征主义的主流探索，而《柠檬园》则包含着“恶魔”象征主义的“残留现象”[47]。两书在同一年问世是列米卓夫在不同时代的思想艺术主导思想方面常有的态度“双重性”的鲜明例证之一。

《柠檬园》也反映了列米卓夫创作的一种本质特征，那就是对古代神话进行具有现实意义的重新编码。伪经故事集总的说来是列米卓夫改造俄国民间宗教信仰的初次尝试。起源于中世纪的各种观点的“二重性”（这些观点的基础既是多神教的双重信仰，又是鲍格米勒的诺斯替教派学说）标志着民族性格的多义性、复杂性和非整体性（对它的这种理解是与斯拉夫主义者和民粹主义者将人民理想化的概念的公开论战）[48]。然而在列米卓夫看来，同样是那些起源在很大程度上预先就注定了分裂的、“潜在的”现代个人意识，终将“被上帝遗弃”。不仅如此，根据最新的研究成果，《柠檬园》是作家对当时最重大的事件——第一次俄国革命——的反应。在自己的系列中“作家‘研究了’革命的特点、推动力量及对人民命运影响的性质”[49]。

列米卓夫的第一次戏剧试笔《嘲弄某个丈夫的鬼戏》（1907）是神话现实化的突出例证。列米卓夫在这里以一个文化考古学家的身份出现，“他为自己建立在古俄罗斯资料基础上的戏剧采用了欧洲道德剧模式”，并根据支离破碎的材料和间接的资料“‘改正了’历史上的不公正之处。由于这种不公正，中世纪俄国戏剧未能形成”[50]。剧中融合了古俄罗斯文学的三种主要情节：生与死的争论，违反教规者痛苦死亡与遵守教规者寿终正寝的相互对照，修道士受到魔鬼引诱。列米卓夫的创作从古俄罗斯和民间创作文献资料严格划定的范围出发，但同时又努力预见到这些情节可能的形成过程及其在另外的文化历史条件下可能发生的变化。列米卓夫总结了“未形成的”古俄罗斯道德剧的体裁，与此同时努力强调

其“广场”民间狂欢性质。这种性质把高雅的与低俗的内容、永久性的与目前大众关心的内容、悲剧性的与滑稽可笑的内容结合起来。在整个“戏剧”演出过程中，有意的时代错乱以及与当代的呼应[51]必定会创造出立体效果、内容丰富的各个角度的多层次性。

《鬼戏》实际上是列米卓夫唯一具有大规模演出史的剧作。此剧曾在科米萨尔热夫斯卡娅剧院上演（在排演时离去的梅耶霍德的导演构思实际上被接替他的科米萨尔热夫斯基全部保留）[52]。同时代人关于演出不为观众接受的回忆以及批评家对该剧的评价，都说明该剧不被接受的主要原因正是其思想和体裁上的多值性。有代表性的是，甚至参与该剧演出（作为该剧作曲者）的库兹明也指出：“话剧类的东西《鬼戏》的构思有趣的试验不十分成功，这是因为地狱居民过于现代化，使这出‘戏’与‘时事短剧’和讽刺小品相近似。”[53]

布洛克是对该剧的主题思想的构思和独树一帜的风格给予正面评价的为数不多的同时代人之一。他不满意列米卓夫以往出版的作品（包括《池塘》、《循着太阳运行的方向》和《柠檬园》），但认为《鬼戏》是作家在文学上具有远大前程的出色证明，因为剧中“情节发展如此严谨，作者甚至在他的黑暗环境中展开如此具有个人特色的轻松、活泼而又尖锐的对白。这一环境突然被蔚蓝色的光芒照亮：某个羞怯、痛苦不堪并且备受惊吓的灵魂深处，在透明的光线中，在宛如涅斯捷罗夫油画的开春前的洁净而又芳香的空气中显现出来”[54]。更确切地说，列米卓夫的戏剧给布洛克留下的深刻印象是，其在“新剧”领域中的探索与他自己的探索是一致的（一年前他的《滑稽草台戏》在同一家科米萨尔热夫斯卡娅剧院由梅耶霍德搬上舞台，该剧院的特点是努力将舞台提供给倾心于革新的综合形式的作者）。

无论是在《鬼戏》中，抑或是在一年后写成的《关于犹大，卖主求荣的王子的悲剧》（1908）中，列米卓夫重新着手解决使现有剧目完全适合现代剧院需求的问题（1903—1904年他在梅耶霍德的“新剧社”工作时，曾试图通过大批翻译西方戏剧来解决这一问题）。他的“新剧”的形式——复杂的风格综合体（“从滑稽草台戏，礼仪上的表演和民间戏剧到广场宗教戏剧”，包括“抒情戏剧”成分[55]）——不仅可以改造古代的（当然是“现实主义之前的”、程式化的、“群体的”）民族文化的各个层次，而且可以使其对于现代派戏剧在美学上具有现实意义。甚至这种民族文化与其说是保存在戏剧中，不如说是保存在编成剧本“之前”的和剧本“之外”的各种“戏剧”中。

在《关于勇敢的格奥尔吉的戏剧》（1910）中，“列米卓夫明显地不再追随知识分子戏剧的利益及其宗教探索、道德相对主义、文雅的抒情和唯美主义，而是回归于为民众创作戏剧的试验”[56]，在该剧中群体艺术的思想本身看来得到了最充分的体现。使这一点十分明显的是作者“匿名”（没有情景说明），取消前两出戏剧（《鬼戏》和《关于犹大的悲剧》）中为引导戏剧情节而发表议论的滑稽“怪人”，删除“抒情线”，而最重要的则是合唱的主导作用。根据列米卓夫的意图，《勇敢的格奥尔吉》应作为宗教戏剧在莫斯科新救世主修道院上演[57]。

3

从1909年起，列米卓夫的散文中出现了新的风格属性。《池塘》和《钟表》的几个早期版本所特有的“抒情”叙述话语现在[illegible]反面，有时变为作品文字和言语结构的“文本外”层次，而故事体则上升到首位。无论在大型叙事形式(在长篇小说《池塘》和《钟表》某几章的“楔子”里借助故事体塑造叙述者的形象)中，还是在童话系列(《循着太阳运行的方向》中被看作某种“插入情节”的短篇故事《祖母》和《蛇》，与抒情的、有时是有节律的叙述的总情调形成对照)中，作家过去也曾把故事体用作一种修辞“色彩”。在1907年的短篇小说《小魔鬼》和《扎诺法》中，作者已经力求将故事体提到总的话语构成战略的首位。例如，在《小魔鬼》中，作为开场白因而为整个短篇小说定调的第一章，特别保持着故事体的手法：讲故事的人关于不能进入季维林家神秘的房子的议论，其依据是口头自然话语规则，辅之以相应的“简单”词汇、口语体的充满身势语的句子结构、富有表现力然而规范的文学语言中通常不用的词序：



“季维林家的房子在河边。破旧，灰暗，掉了墙皮。哪一条狗都认识。

房子门前有台阶，门很窄，灰色的，严严实实的，——连一个小洞儿，一个小缝儿都没有，——连一个插钥匙的窟窿眼儿都看不见。夜里敲不开门，再说，谁夜里敲门呀？——除非小偷。就算小偷吧，他也用不着敲门。小偷不走门也能进去，要不怎么是小偷呢。可真要有什么事，有要紧事要进去呢……嘿，那就多包涵吧——没有门铃。”

但是故事体得到充分运用的还是中篇小说《不知疲倦的铃鼓》(1910)。小说的创作时期——1909年——正值纪念果戈理诞辰一百周年。这是象征主义者对果戈理遗著进行最为深刻的重新认识的时期。由于罗赞诺夫、梅列日科夫斯基、勃留索夫、安年斯基、别雷、布洛克的文章的发表，果戈理由“自然主义学派之父”变为某种博大精深的神秘知识的缔造者、预言家、神秘宗教仪式的祭司，不仅影响文学的命运，而且影响俄罗斯生活的整个潮流的异常强悍的人物[58]。果戈理笔下的形象和情节正是在这个时期开始被象征主义者理解为“第二现实”，理解为象征派新神话主义的实质性源文本之一。1909年全年间发表在《天平》上的别雷的中篇小说《银鸽》理所当然地成为这一“果戈理中心主义”给人印象最深的非凡现象。

正如对于《银鸽》的作者一样，对于列米卓夫来说，果戈理的叙述风格(包括各种类型的故事体和许多抒情叙述的手法——从《密尔格拉得》的浪漫主义表现力和《死魂灵》中作者插话的激情到《与友人书信选萃》的庄重教训口吻)在很大程度上都是那种“宏大风格”的体现。这种风格就像古代伪经和民间童话的话语，应该不仅促进克服令人沮丧的自然主

义的苍白无力缺乏风格的现象("彻底铲除!"——按照后来列米卓夫的观点),而且促进克服颓废派的风格欠雅,克服那种"缺乏理智而痛苦孤独的创作状态"。"这种创作状态仅仅满足于不顾历史,随意发挥,独出心裁,索性凭空捏造,其结果则是徒劳无益。"(用上文引用过的信件——新神话主义宣言——中的话来说)风格对于新一代新神话主义散文的创作者来说,与同一"源文本"的情节和形象不可分割(在新神话主义长篇小说的创始人梅列日科夫斯基那里风格方面与思想形象方面是分离的)。对于《不知疲倦的铃鼓》来说,居于中心位置的是果戈理,但他不是唯一的神话诗学方位标。根据一位同时代研究者的观察,这篇小说的主要人物——刑事司驻省城办公室官员伊万·谢苗诺维奇·斯特拉季拉托夫——有许多细节与一系列以往的人物有关。除了果戈理笔下的人物(巴什马奇金和《伊万·伊万诺维奇和伊万·尼基福罗维奇吵架的故事》里的主人公),在他的形象中还能令人感觉到陀思妥耶夫斯基笔下的主人公(马卡尔·杰武什金和卡拉玛佐夫老头)、谢德林笔下的尤都什卡·戈罗夫廖夫、契诃夫笔下的别里科夫以及索洛古勃笔下的佩列多诺夫的特点[59]。使这篇小说与俄国现实主义经典的很多形象、情节和风格上的似曾相识之处,让同时代读者和后来的研究者都产生一种想法:《不知疲倦的铃鼓》是直接继承关于俄罗斯官员的经典中篇小说传统的作品(从《穷人》的情节演变为《套中人》的情节)。在很大程度上能概括这种观点的评价是把《不知疲倦的铃鼓》的体裁风格结构看作是按"面向社会的故事体"的方式写成,从而可以归入现实主义传统这样一种评价[60]。

但是,从我们的观点看,列米卓夫中篇小说的"社会学性质"在本质上是虚幻的,具有派生、反射的性质。与以往文学的大量情节和形象上的呼应给人的印象是某种镜子的组合。中篇小说主要人物在这些镜子中形成的多重映象服务于创造立体效果,其目的是用斯特拉季拉托夫和他的文学上的孪生兄弟虚构的相似和本质上的区别来引逗读者。关于不幸官员的中篇小说里的主要冲突——他丢失外套,失掉心爱的女人,丧失生存的意义——在列米卓夫笔下变为另一种原型模式的更为独特的事件:年轻的妻子背弃年老的丈夫。问题是,斯特拉季拉托夫的令人痛苦的情感的悲喜剧故事建立在《穷人》和《套中人》的进化中完全不曾有过的情节转折的基础上。斯特拉季拉托夫以一个与众不同的"生活建构者"身份出现在我们面前。他能够无意识地以自己的命运诠释普希金的"可爱而又可恨"的《加百列颂》中的冲突。这样一来,中篇小说的冲突就从社会层面("小人物"的逆来顺受,"套中人"的与世隔绝等等)转向另外的层面。在中篇小说中,这一冲突直接具体化为两个文本——祈祷文"圣母啊,圣母,你欢乐吧……"(众所周知,这是信奉东正教的人最喜爱的祈祷文)和普希金的亵渎神灵的长诗——在主人公意识中的对立。中篇小说最重要的潜台词(如果说只是因为辞藻过于华丽而不理解中篇小说——而这种不理解由于形式主义者的开头成为诠释中篇小说的另一个极端的话)是一位同时代美国女研究者称为"萨满行巫术"的东西,即具有新观念的艺术家"超越日常生活的界限"并接触其他世界的能力[61]。"萨

满行巫术的潜台词"被发挥为《不知疲倦的铃鼓》的另外一种情节。这种情节间接涉及了20世纪第一个十年和第二个十年之交与象征派危机有关的许多现实问题：关于生活与创作之间的界线、关于艺术的"意识形态功能"、关于"建构生活"作用。因此列米卓夫一贯的对自己的主人公的自我认同[62]得以实现（在很大程度上是由于新神话主义的形象障碍和故事体的中介作用体系、风格形象体系，这种形象使列米卓夫能将直接抒情因素加以"升华"），在这里不是通过"自传体方法"与艺术方法的存在主义真实的结合（像早期的长篇小说中那样），而是采用更加刁钻古怪的方法。虽然如此，这种自我认同还是存在，因此女研究者的初看上去乖张怪僻的结论在很大程度上是公正的："斯特拉季拉托夫是一个不知疲倦、行为放荡而头脑狂热的叙事人、神话创作者、巫师和收藏者——他将自己的创世主所有最喜爱的面具都集中在自己身上……"[63]所以，列米卓夫通过斯特拉季拉托夫——《加百列颂》的赏识者和淫秽作品的收藏者——的形象提出了对于作者来说很重要的艺术中的底线问题。《不知疲倦的铃鼓》就是列米卓夫在20世纪第一个十年即将结束时俄国批评界出现的关于艺术中的诲淫作品的争论（争论首先与安德列耶夫、阿尔志巴绥夫、卡缅斯基的某些作品的问世有关）中的书面意见。但这一书面意见——十分独特的书面意见——将问题从被批评界夸大的社会和道德方面引向神话诗学方面。描写斯特拉季拉托夫的中篇小说实际上与一个"秘密的"文化层面有关。1908年列米卓夫曾将这一层面的一个范例加以"改造"。当时是为了狭小圈子里的朋友，"修道士中篇小说"《什么是烟草》只出版了编有号码的25份。值得注意的是，这本淫秽的、亵渎神灵的风格模拟作品与组成《柠檬园》文集的传奇有着同样的出处[64]。对列米卓夫来说，这里重要的是修复起源于古代男性生殖器崇拜的"边缘"文化首先应修复的一层。根据他的看法，这种崇拜的余音迄今仍回响在下层民间创作传统中（即晚些时候被巴赫金称为"民间笑文化"的那一传统）[65]。



列米卓夫期望《不知疲倦的铃鼓》能发表在1909年问世的《阿波罗》上。他在回忆录中详尽地描写了他在这家杂志编辑部朗读这篇小说的情景，而且着重讲述了布洛克的反应（他是听众中唯一能对这一作品深蕴的潜台词作出评价的人）[66]。值得注意的是，尽管《阿波罗》宣称其具有广阔的美学文化平台，却不肯发表列米卓夫的这篇小说。1909年同年刊载并成为新杂志纲领性宣言之一的库兹明的文章《论优美的明晰性》，在讨论关于风格模拟的原则问题——一个对于"阿波罗派"美学十分重要的问题——时才提到列米卓夫的名字。但是，批评家在作为风格模拟的典范历数巴尔扎克、福拜楼和雷尼耶的某些作品，屠格涅夫的《胜利的爱情之歌》，列斯科夫的传奇故事，勃留索夫的《热情的天使》之后，却不承认《柠檬园》是真正的风格模拟作品。库兹明在这里没有发现符合他的要求的这种叙述形式的主要特征，依据是，"可以认为后者是艺术赝品，美学游戏，较量招法，如果当代作者违心地不把自己对古老传说的全部爱心和自己的个性注入这种他们并非偶然地承认是对自己的构思最合适的形式中的话；这一点在《热情的天使》中尤为明显，在那里地地道道的勃

留索夫式的主人公冲突、勃留索夫式的(勿庸置疑,也是俄国式的)语言,如此惊人地与17世纪德国自传体小说的准确而纯正的形式相结合"[67]。

令库兹明厌恶的是风格模拟的各种"过于饱和"的形式,这些形式与他自己的再现另一时代风格的原则完全相反。这就决定了《柠檬园》文集(其风格体系是书面斯拉夫语的、民间创作的、故事体的以及富有表现力而抒情的几种因素的大胆混合)与《燃烧的天使》形成对照。后者不差分毫地保持着统一的、枯燥无味而无个性特征的风格。批评家反对如此鲜明地表现在列米卓夫风格模拟作品中的各个时代、各种叙述方式、各种话语的明显而直接的碰撞。考虑到民族语言的"最后的纯洁性、逻辑性和灵魂",他认为类似的"多种风格"和"多声部"是做作的(和欠雅的)。列米卓夫本人后来回忆往事,对《论优美的明晰性》一文的反应意味深长:"我读起来毛骨悚然……格罗特和雷尼耶式的优美的明晰性。"[68]

"野蔷薇"成为作家的避难所。这是一家出版社,它被象征派的《天平》和后象征主义的《阿波罗》的批评家们视为在风格上形形色色、五花八门的人才的折中主义大杂烩。1910年"野蔷薇"的一期丛刊上发表了中篇小说《苦难的姊妹》。该书显然成为列米卓夫最著名的作品,引起了各种评论的轩然大波。批评界的关注绝非偶然——列米卓夫在这里找到了某种黄金分割,使叙述的社会现实方面与生活"现实"方面、使"形而上学"和"社会学"得以平衡。读者明显体会到的感同身受的、"自传性质"的内容[69],在这里被置于使这篇小说载入俄国文学"彼得堡文本"的博大的新神话主义结构中(例如,主要人物——失去职位的银行职员马拉库林可与《青铜骑士》中的叶夫根尼、果戈理笔下的巴什马奇金以及陀思妥耶夫斯基作品中的一系列主人公:梅思金公爵、拉斯柯尔尼科夫、"地下室里的人"相对照)[70]。与此同时,在列米卓夫看来,生活在世纪之交(和两种文化的断裂处)的同时代人——俄国人——的种种命运与俄罗斯历史最深层面有着牢固的联系。女主人公——"苦难的姊妹"们的形象成为将"彼得堡主人公"与起源于民间神话、古代壮士歌、伪经故事和圣徒传中(其中主要是古俄罗斯的《圣母历难记》)的那些普遍现象的世界联系起来的环节[71]。因此,同时代批评界认为《苦难的姊妹》的各个形象乃是将中篇小说"社会志"和历史哲学的两维结合起来的容量极大的神话题材成分(给人印象最深刻的一个形象与主人公的住所有关:"布尔科夫大院就是整个俄罗斯!"),而马拉库林和其他人物的离奇古怪的、像舍斯托夫的《无根据颂》中的格言式的议论则是列米卓夫世界观实质的表现(其中使用最频繁的无疑当数箴言"他人是木头")。

《苦难的姊妹》的叙述结构体现了列米卓夫风格探索的新阶段。与《不知疲倦的铃鼓》的言语结构不同,新的中篇小说里传统的果戈理故事体(就其本质说是"他人的"、外在化了的语言)在最富有戏剧性的时刻变为"作者插叙"的语言,将话语的交际清晰性复杂化(最重要的是从传统"讲故事人"向"作者"冥思的转化并未贴上常见理由的标签)。马拉库林成为集所有叙述类型、所有声音于一身的独具一格的中心人物。在他"睡醒"后,在许多

方面与《白痴》中的梅思金公爵相似：虽然仍然处于“生活圆周的切线上”，但“他能够透过其他人血肉之躯‘洞察’他们灵魂深处的‘我’”[72]。当然，这里谈的不是陀思妥耶夫斯基在大部头的复调长篇小说中详尽描述的十分复杂的意识模式，而是其简化的典型（试比较关于陀思妥耶夫斯基的主人公在列米卓夫的创作中被简化的总的意图）[73]。这种典型在列米卓夫情节多变的中篇小说里变为通灵术士、中介人、“苦难的姊妹”们（阿库莫芙娜、薇罗奇卡·威霍列娃、薇拉·利胡季娜、叶夫根尼娅·马拉库莉娜等人）不幸命运的同情者。马拉库林（倾听“苦难的姊妹”们的不幸遭[illegible]纳入自己关于生命的意义的冥思苦想的链条之中）不仅是主要人物，而且是担当叙述者的中介人之一。这一点在这里被作者用一个原则特点加以强调，即抹掉了“作者叙述人”的言语、第一人称的叙述（定位为口头“说话”的讲故事人的言语）、马拉库林的广义直接引语、“苦难的姊妹”们的“叙述”几者之间的界限。《苦难的姊妹》中极其清晰地反映出列米卓夫对经典故事体的重大改革，由于这一改革，“作者”、叙述者、主人公的价值观之间的社会文化等级被打破了。传统故事体的变化也仅是列米卓夫革新的最显明的，但又是很独特的情况。根据一位女研究者正确的观察，“列米卓夫把自己看作整体的人民意志的体现者，看作在自己作品中对统一的俄国文化的各个断面加以综合的作家。这一文化的各个断面作为一个统一的整体从民间创作发展到现代的作者个人文学”[74]。



《苦难的姊妹》的形象上和思想上的多值性招致大量彼此矛盾的评论，但与此同时，它使批评家们把中篇小说看作列米卓夫创作中的重要作品，看作他的世界观的精髓，也不无道理。我们仅从众多评价中举出几个最具有代表性的评价。例如，将列米卓夫贬为“令全世界作呕”的歌手的楚可夫斯基，以他惯常的离奇夸张的手法首先阐述了中篇小说凄凉悲观的方面，认为这些方面最充分地表现出列米卓夫式的“糊里糊涂、备受欺凌、屡遭唾骂的人物的原汁原味的多愁善感，原汁原味的痛哭号啕”[75]。根据他的看法，列米卓夫笔下文字的泛悲剧因素是出于自我满足，并无一定目的，归根结底远离真正的人道主义：“愚蠢，加上恶毒，加上卑鄙——列米卓夫能容忍人的一切，只有一件事他对人不能容忍：幸福！……幸福的人毫无疑问不可避免地总是最令人厌恶的昆虫——‘虱子’……马拉库林刚刚吞下命运给他安排的苦果，他——据作者记载——就破天荒地‘开始看得见，又听得清，还感觉得到’。”[76]楚可夫斯基认为，此类作品的最终目的是用现代精神分析术语可以被称作“抑压”或“升华”的东西，是“鼓吹自己这种感觉”，“将自己的创伤和疮痂奉为金科玉律和思想体系”，以期“多少能从中得到解脱”[77]。

有“新民粹主义”倾向的批评家伊万诺夫－拉祖姆尼克（他与列米卓夫在20世纪第二个十年中的接近，可以从在《诺言》杂志的合作以及诸如参与创建美人鸟出版社之类的许多其他文学社会活动中看出[78]）则相反，他认为列米卓夫的中篇小说是对革命后时期俄罗斯生活最深刻的诠释之一。批评家借用中篇小说文本里的一个形象，认定列米卓夫的位置

处于"《神圣的罗斯》和猿猴之间"。伊万诺夫－拉祖姆尼克认为,作家的思想艺术世界的复杂性在于,"在看见的、感觉到的和塑造出的生活中,万物都混淆着、颠倒着、纠缠着:受苦受难的遵守教规者从涅斯捷罗夫的《神圣的罗斯》画面上走下来,混入猿猴群中,沉湎于充满禽兽般的残忍和形形色色的淫荡的盛宴中;只有一双目光游移,'惘然若失'的眼睛流露出他们内心的恐惧和痛苦。世间万物都混为一谈了:善与恶、真与假、遵守教规者与猿猴"[79]。

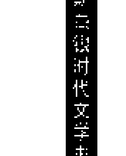
在与楚可夫斯基辩论时,伊万诺夫－拉祖姆尼克认为,马拉库林坚决不接受"不死的虱子们"——麻木不仁而又沾沾自喜的庸人们——的"没有罪恶和无忧无虑的生活",并且宁肯继续过"充满恐怖,'被钉在十字架上'的生活"。他的生活态度就是实现最高纲领派的道德选择,但决不是不能为自身幸福和成功而斗争的畏畏缩缩而又昏头昏脑的离经叛道者的消极放弃[80]。批评家也不同意中篇小说另一些解释者的观点。他们在作者那里除了《苦难的姊妹》中描写的荒谬而黑暗的世界,没有发现任何别的东西。"单单是'理解'并不能对生活作出评判。列米卓夫不能理解生活,但他能接受生活。列米卓夫创作的第二个方面就在于此:在这部作品中,对生活的恐惧与对这种生活的各种表现形式所持的温情的、热爱的态度融为一体。"[81]"第二个方面"与批评家的新民粹主义倾向一致,直接表现在《神圣的罗斯》的世界中,表现在古代壮士歌和传说、民间童话和传奇故事里。

阿德里阿诺夫也写道,列米卓夫的情节和形象有着实实在在的涉及整个人类的根据,因为"其中包含着太多的无可置疑的痛苦和向世界、向上帝以及向人的心灵提出的深刻问题,太多的备受生活的不可理喻的残酷性折磨和惊吓,然而仍未像奴隶那样逆来顺受而且麻木不仁的心田的真诚的、并非出于臆造的追求。这与楚可夫斯基的看法大相径庭"[82]。在批评家看来,《苦难的姊妹》是作家嬗变中的全新阶段:在其以往的作品中,"幼稚、天真、娇嫩"的心灵曾经无助地彷徨于为摆脱"从每个角落发出威胁"的残酷而凶猛的制度而作的探索中,曾经彷徨而最终与世界上根深蒂固的恶作了宿命论的和解。唯有《苦难的姊妹》的主人公马拉库林"将自己与生活的争论进行到底"[83],他证明了个人对抗全世界谎言的可能性,即使是以自身生命为代价。而中篇小说的作者有勇气"在自己心中理解并接受生活的百般恐怖,不向其屈服,不作凶恶而又沮丧的奴隶,不甘示弱,而是在自己身上找到足够的精神力量,以期在悲痛和战栗的同时,还能体验爱之兴奋和兴奋之爱的狂喜。但是,须知这恰恰是一种悲剧性的统一,而如果说列米卓夫不用英雄主义的形式,而用故作癫狂的形式来表现它,那是因为他个人的特色正是如此"[84]。

通过上下文中对马拉库林的形象的诠释,阿德里阿诺夫所阐发的观点"悲剧性综合"(但是,通向"悲剧性综合"道路的环节之一是主人公的母亲,一个在自己身上体现东正教的宽恕一切的形象),大概最有助于我们非常清楚地看到列米卓夫与列夫·舍斯托夫的存在主义"悲剧哲学"的种种联系[85]。人的生存终结的悲剧在列米卓夫的作品中因坚信人的本

性的双重性而得以深化(这种双重性的根源很可能是中世纪观念,也可能是从果戈理和陀思妥耶夫斯基的艺术人本主义中汲取的)。

列米卓夫关于民族性格的必然结局和人的天性的复杂性的概念最充分地反映在中篇小说《第五种瘟疫》(1912)中。小说的主人公是外省侦查员博布罗夫。他对自己在俄罗斯大地上恢复法纪的尝试已经绝望因而不再"当俄国人"。他写了一篇奇文——对全体俄国人民的"起诉书"。但是他对骇人听闻的罪行提出起诉,开列出洋洋洒洒的状子(所依据的材料既有古代编年史,又有日前报纸上的刑事犯罪简讯)用于对全国人民作出判决的证据不足。博布罗夫本身的轻微罪过(对无辜者提出错误起诉)在与全国的争讼中反而加重了。他虽有绝对的忠诚,却在国内成了多余的人,"失去意义的人"。他的唯一一次诉讼错误成为一种形而上学的推动力,随之而来的便是颓丧和死亡。这场明显的荒谬与健全的理性之间的搏斗的高潮是博布罗夫与敌手——人民生活中非理性素质的体现者沙帕耶夫老人——在精神上的决斗,一场博布罗夫——"法学家"和"德国人"——在其中遭受彻底失败的决斗。



俄罗斯白银时代文学史

小说的书名来自 14 世纪伪经《梅福季·帕塔尔斯基纪事》——中世纪的世界末日梦幻之一。根据古俄罗斯文献记载,"第五种瘟疫"是上天降给人类的最可怕的瘟疫,这就是让人们之间不相往来。这种隔绝就在反基督出现之前开始[86]。末日审判的主题对于《第五种瘟疫》的另一个重要的中世纪"源文本"——《圣母历难记》——也是中心主题。借助于对后者的直接援引和许多引喻,使关于俄国外省小城斯图杰涅茨的荒诞离奇的叙述(列米卓夫在这里毫不掩饰地继承了果戈理－谢德林的讽刺传统[87])充满了与古俄罗斯对地狱居民的记述的呼应[88]。

对当时的批评界来说,将列米卓夫的中篇小说与普宁的《乡村》和高尔基的《奥古洛夫镇》相提并论是很自然的,虽然列米卓夫研究民族性格的态度独具特色,只有从其纵深处的历史哲学潜台词出发才能彻底理解[89]。在《第五种瘟疫》中列米卓夫继续发挥作者态度的多义性、非单质性的同样原则,而批评家们(以及后来的列米卓夫创作的研究者们)通常把作者的态度仅仅与两种"真理",要么与"沙帕耶夫的真理",要么与"博布罗夫的真理"直接比较[90]。可能这篇小说结尾部分是两种对立的真理互相碰撞的关键情节,那时濒临死亡的"主人公受到谴责,陷入'苦难'。但是对列米卓夫来说,这里包含着博布罗夫的极其崇高的宽恕精神,包含着他与人民的共同性格的融合,虽然只是发生在死亡的瞬间"[91]。对于最有远见卓识的同时代人来说,列米卓夫的这部作品实际上是登峰造极的作品之一(例如,别雷认为这部作品是一个"里程碑",是一桩"我们的文学十年可以为之自豪"的"大事"。他把这篇小说与曾使他同样大为震惊的布洛克的组诗《在库利科沃田野上》相提并论)[92]。

根据后来的研究者们的见解(在很大程度上与上文援引的与作家同时代的批评家们某些说法相似),《苦难的姊妹》和《第五种瘟疫》标志着作家创作的自我意识的新阶段。在

这个阶段，早期的关于"未复活的耶稣"的作者新编神话被代之以所谓民间东正教——列米卓夫在古代文学文献（既有官方教会承认的，又有被其否定的）和民间创作（童话、勇士歌、传说）的基础上加以改造的宗教伦理体系[93]。民间东正教的精髓在于其主人公们的道德观点——《苦难的姊妹》中的阿库莫芙娜的道德观点（"不能认为任何人有过错"）和《第五种瘟疫》中的沙帕耶夫的道德观点（他有更激进的论点："哪里有人，哪里就有罪孽！……而被罪孽迷惑的人并不是罪犯，而是不幸的人……如果说有谁应受惩罚，那么并不是犯罪的人，而是那个给这个罪犯定罪的人，惩罚罪犯的人。"），这一切为 20 世纪第一个十年末期至第二个十年列米卓夫创作出某种程度上反映他对民间东正教的理解的作品（修士传短篇小说系列《小玻璃珠》、《并非傍晚的光》、《七天的婴儿》[94]）的紧张工作所证实，被他利用圣徒尼古拉[95]的名字（众所周知，他是平民百姓三位一体中的"人物"之一）联系起来编写的几个系列和书籍等行动所证实。

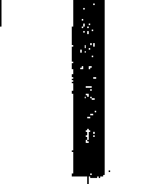
但是，作家直接转向应该反映本来意义上的民众世界观的民间创作，并不能充分证明前述伊万诺夫－拉祖姆尼克关于列米卓夫在《神圣的罗斯》的世界里，在民间传奇、勇士歌和童话里发现的道德理想的论点。1914 年列米卓夫改写的最完整的童话集《笑话说到什么时候》出版。与《循着太阳运行的方向》不同，列米卓夫在这里作为"编辑兼加工者"有时最低限度地改变原著文本。在童话集的 53 篇童话中展现了关于妇女性格（《俄罗斯妇女》篇）、关于尽人皆知的《圣经》人物（《所罗门国王和格罗斯卡特皇帝》篇）、关于机灵的小偷和残忍的强盗（《小偷》系列）、关于魔鬼（《主人》系列）、关于民间道德与基督教道德的相互关系（《世俗寓言》系列和《玩笑》的一部分）的民间观念的全景图。如果说在诸如《上帝的钟声》、《金外衣》、《他人的罪过》、《企盼的客人》、《复活节灯火》这些"世俗寓言"里确实肯定禁欲、认命、受苦是福的典范，那么在与宗教寓言情节没有直接关系的童话中对民间道德的表现就不是如此单义的了。

在这方面，童话《荡妇》尤其有趣。其情节建立在苏什科娃关于叶卡捷琳娜二世时代的回忆录中的真人实事基础上，在许多文学的、半文学的（通俗的）和民间创作的版本中有着丰富的重新认识的传统。列米卓夫利用的正是情节的民间创作版本（佩切尔斯克地区的童话《商人的女儿和客栈老板》）。曾经研究过这一版本的形成过程的西波夫斯基指出，与 19 世纪初的几种印刷版本特有的情节剧的情感故事（不幸的苦命女人失去了心爱的人，被迫与人同居，又为雪耻而复仇）相比，在佩切尔斯克的童话中"多愁善感"的因素大大弱化了："震撼人心的生活悲剧变成某种'滑稽故事'——一个既会享受生活乐趣，又会向敌人复仇，还会消灭罪证的狡诈的青年女子的故事。"[96]列米卓夫正是利用这种"非戏剧性"，正是利用了民间创作版本"缺乏道德和心理内容"这一点。不仅情节本身，还有对它的解释都变得对作家十分重要（在列米卓夫的"抄本"中，民间创作童话用微不足道的，然而富有表现力的细节"加强"了）。因此，根据一位同时代学者的公正看法，列米卓夫的版本"具有对民

族性格进行隐蔽研究的特点。作家在这里把民族性格的不可预言性、不可解释性与俄国生活的不可预言性、俄国生活中具有的很可能是神秘的力量作了鲜明的对比"[97]。

4

列米卓夫在《第五种瘟疫》中表现的对民族生活灾难令人不安的预感，在第一次世界大战期间开始变为现实。战争除带来物资匮乏，还造成了道德缺失和人心失调。描写这些情况的是收入1914—1916作品的《在斗室中》(1917)一书。开始出现人际关系瓦解和诚挚贬值的原因是战争，是"那种由人干的、却[illegible]的可怕的事，对这种事无论是人还是禽兽都无法适应"[98]。作家当时已预见到即将到来的社会政治灾难，因为道德秩序的灾难已在俄罗斯降临。一篇短篇小说里的主人公明显意识到未来的悲剧不可避免："他看到俄罗斯——熊熊大火，百姓奔跑，人们拖着硕大的黑色钩杆，像是拿着最后剩下的东西，不是去救那无法扑救的大火，那大火是扑不灭的——那是上帝的意志——百姓是跑去惩罚那些人，惩罚那个人，那个生着蓬乱的棕色头发、从十分遥远的乡村经过长途跋涉急急忙忙赶来的庄稼汉，他们有话要对那个人说，不是呵斥，只是要说。"[99]



1914—1918年列米卓夫写了中篇小说《水沟》。此书虽然到他侨居国外时期才发表[100]，却在作家这些年来的创作中占据特殊位置（这篇小说描写的事件结束于二月革命的最初几天）。在"最后一次写长篇小说(作家本人这样说明这部著作的体裁)的尝试中"，他最大限度地浓缩了以前所写的关于当代俄罗斯的长篇小说和中篇小说的全部主要题材和情节。例如，主要人物布特林对俄国历史阴暗面的想法与侦查员博布罗夫相似；另一个人物——失去工作和家庭的巴兰采夫——在马拉库林之后继续着列米卓夫的"小人物"线索。《水沟》中的女性人物形象与"苦难的姊妹"们(同名中篇小说中的几位女性)相互呼应。作者对这两部作品之间的联系的直接说明，是绝望的马拉库林的各种议论的有名的中心思想"他人是木头"在这里的发展。在《水沟》里这一思想有了两种截然相反的说法："他人是下流痞"和"他人是精神安慰者"。列米卓夫的读者已经熟悉的与陀思妥耶夫斯基作品的呼应仍然是新的中篇小说的特点[101]。但是，根据一位同时代女研究者的公正见解，《水沟》的主人公们不仅失去了陀思妥耶夫斯基的主人公们的深度，只是"一些从19世纪开始使俄国知识分子不安的'棘手问题'的抽象体现"[102]，而且失去了作家本人以往作品中人物的悲剧性可信度。他们与马拉库林和博布罗夫一样，企图探索自身生存的意义并思考降临俄罗斯的灾难的种种原因，但是对这些探索和思考的描写在这里很大程度上失去了通常的作者"同时在场"。有代表性的是，在《水沟》中列米卓夫离开了主人公们的各种声音和作者声音复杂奇巧的交响乐式的融合，回到了较为传统的叙述结构。这篇小说是"他最具现实

主义的、并带有公然的道德说教色彩的作品，作品中清晰地回响着编年史编著者和神意阐释者盛气凌人的声音"[103]。看来，将这部作品列入列米卓夫"富于抒情的"、"吟唱般的"天赋的主线不能不带来重大的损失。

革命前的几年中，作家与新的文学浪潮——早期未来派作家的接近很有意义。大家都知道他与赫列布尼科夫和卡缅斯基的交往，与叶连娜·古罗出版合作书籍的打算，与克鲁乔内赫的通信[104]。列米卓夫对语言持有与众不同的态度，对"未来派诗人"来说他必然是关系最密切的先辈作家之一。与此同时，有意义的事情还有大师对文学界新思潮深表欢迎，深感兴趣，并十分理解。我们认为，正是这一欢迎态度在很大程度上为1910年底到20世纪20年代初期列米卓夫的散文革新行动做好了准备。

5

格拉乔娃不久前公布的列米卓夫1917—1921年的日记证明，他并未分享二月革命引起的普遍欣快[105]。人们通常把作家认为十月革命事件是千年俄罗斯国家体制和文化被悲剧性地摧毁与他著名的《俄罗斯大地毁灭记》联系起来，此书被看作对布尔什维克革命的最初的和誓不两立的反应之一（尽管根据作家的说法，《毁灭记》是1917年夏季参加克里姆林宫圣母安息大教堂的祈祷后开始构思的，但此书在十月革命后问世使其内容具有了相关的符号意义）。

对列米卓夫这个时期的政治态度需要作某种更确切的说明。情况是，列米卓夫在侨居国外时期显然因为希望回到俄罗斯——他的女儿娜塔莎还留在基辅他妻子的亲戚家里，所以他没有对苏维埃政权作过猛烈的攻击。但不久前公布的他在革命年代的日记，还有已经查明他在1917—1918年曾与亲社会革命党出版物（《人民意志》、《普通报》等）合作，他在这些出版物上发表过尖锐而愤怒的"言论"和反布尔什维克的讽刺性童话故事[106]，这些事实说明列米卓夫十分坚决地拒绝新制度。作者在《西徐亚人》续集（1917年12月出版，封面印有1918字样）上第二次发表了《俄罗斯大地毁灭记》[107]，同时发表了"西徐亚人"思想家伊万诺夫－拉祖姆尼克含有对列米卓夫猛烈抨击的文章。"西徐亚人"出版物发表与其政治倾向对立的作品，并与之同时发表有失体统的斥骂文章。这段神秘的历史几乎被看作伊万诺夫－拉祖姆尼克与作家划清界限的仪式性行动，而"过去他曾长期认为作家是他本人的思想纲领的体现者"[108]。

与此同时，大师继续参加彼得格勒社会文学活动，继续写作、出书。列米卓夫在教育人民委员部戏剧处和彼得堡戏剧局供职。在革命后最初几年中，他成为青年作者的文学师长之一，其影响在列昂诺夫、费定、维·希什科夫、左琴科、皮里尼亚克等人的早期散文中都很

明显。他与“谢拉皮翁兄弟”文学小组的关系也非常重要。

在彼得堡戏剧部门工作使列米卓夫再次着手研究戏剧。在他后来有关戏剧的理论表述中，个性因素的价值开始起着越来越大的作用。这招致他的戏剧从神秘剧和圣餐仪式的形式（最充分地表现在《关于勇敢的格奥尔吉的戏剧》中）向希腊罗马或莎士比亚式的命运悲剧转变。在 1919 年的《工农剧目》一文中列米卓夫谈到“荐亡节”，将这一概念从新的角度解释为“怀着奔向永恒的心的盛大的全民性的戏剧，带有宗教与疯狂的性质。”这样一来，所描述的综合性演出（其中包括交响乐、话剧、芭蕾舞）的中心事件正是命运悲剧：“剧中人是皇帝们，即表面上获得了舒适的生活条件，不再受外部环境束缚的皇帝们。他们生活的和谐是阐明生活本身最深重的致命灾难的条件；人们之间为之争斗的财富都已获得，于是就暴露出了难以理喻的、无法形容的、一味争斗的、命中注定的劫数。”[109]

1918—1921 年期间对于列米卓夫的戏剧观点[illegible]据自己的工作职责写了对扎米亚京、希什科夫、恰佩金等人新剧作的内部评论）来说，“环球剧场”（上演莎士比亚戏剧的剧场）和“合唱”成为主要概念。譬如，在针对恰佩金的剧本《狼跟着狼》的否定性评论中，这两个概念同时出现：“作者走的是已被踩坏的路。最开放的戏剧没有对环球剧场的任何暗示，也听不到合唱的声音。”[110]

合唱是将列米卓夫以往的戏剧创作艺术探索和新的戏剧观点联系起来的重要因素：“有一些孤芳自赏的戏剧，而且为数极多，它们似乎用壕沟和要塞与观众隔离开来。而观众无论如何也不能发出声音，观众就是深牢大狱里的囚徒。但是有完全开放的戏剧，而且观众是自由的，他们应答的声音清晰可辨。

这就是合唱造成的。

唯有合唱才能拓展舞台，将其推向观众大厅，而且再进一步——推上广场。

唯有通过合唱观众才能自由，其声音才会清晰可辨。

合唱，这是真正摧毁各式各样的壁垒并为大型戏剧拓宽范围的形式。”[111]

最能说明问题的是，成为列米卓夫剧作总结性的剧本是《马克西米利安皇帝》（1919）。在这里作家确实采取了诗意化虚构的民间创作中通灵术士的那种匿名的做法。关于这一点他在 1909 年就写过文章。也像在他建立在民间创作素材基础上的许多童话里一样，列米卓夫在根据几种版本创作民间戏剧的“常项”时，是以一个“加工者”的身份出现的。在关于《马克西米利安皇帝》的文章中他写道：

“俄国百姓创作了戏剧——《马克西米利安皇帝》，一出虚构的戏剧，也就是说是一出地地道道的、有着生活中不常有的戏剧真实的戏剧。

戏剧和梦幻一样，不能用尺寸丈量，也不能用钟点计算……让那些平常没有的事情出现在剧中吧。一切都离奇古怪，富有魔力，都被夸大，仿佛在梦中——

在如同中了魔法的梦中。

梦幻和戏剧是孪生兄弟……

俄国百姓有戏剧——绝无仅有的马克西米利安皇帝与卡尔德隆的骑士们、莎士比亚的掘墓人以及浮士德的合唱队一起登上舞台。

俄国百姓不是莎士比亚。

马克西米利安皇帝不是哈姆雷特。

俄国百姓是莎士比亚的门生。

马克西米利安皇帝是莎士比亚的一个小脚趾头。"[112]

列米卓夫在其民间戏剧的"常项"中强调民间戏剧的美学现实性、前卫性，同时还强调其与千年传统的联系。这就是他对20世纪第二个十年与第三个十年相交之际戏剧探索的回答。

据作者回忆，该剧"在喀琅施塔得起义的日子里，在利戈夫卡，在铁路俱乐部里，在手风琴伴奏下上演;场面令人难忘"[113]。有代表性的是，在"左派艺术"理论家(尤其是什克洛夫斯基[114])的文章中，将列米卓夫的剧作与马雅可夫斯基的《滑稽神秘剧》进行了对比(根据"真正的人民性"的程度)。由于忠实于旧的信仰而被马克西米利安处死的"倔强的儿子阿道夫"(在百姓意识中起源于彼得大帝与阿列克谢王子的相互关系的引喻)在当时条件下也可能被理解为与《俄罗斯大地毁灭记》的主人公类似的形象。

1919年2月列米卓夫因左派社会革命党人案件遭到短期拘留(后由高尔基和卢那察尔斯基保释)，1921年8月初侨居柏林(曾在雷瓦尔短期逗留);从1923年底定居巴黎，直至逝世。

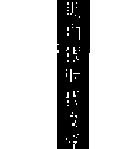
侨居国外后出版的(但主要是在俄罗斯境内写成的)第一本有重大影响的书——似乎是转折性的作品——是《风起云涌的罗斯》。此书1927年才在巴黎出版，但其中大部分章节曾于1917—1920年期间在俄国期刊上单独发表。《风起云涌的罗斯》不仅是作家革命后的生活编年史，而且是他革命后的创作编年史，其中还包括这一时期与同时代俄罗斯各种题材有关的几种单行本(在这个独具特色的摘编中选入了《论火的命运》(1918)、《燃烧的俄罗斯》和《城市的喧哗》(1921)、《阿赫鲁》(1922)等书的全文或部分文字)。

创作这种本质上严整，但结构上古怪的叙述小说的事实本身就证明了其基础是剪辑——正是在20世纪20年代被广泛而自觉地应用于艺术的各个门类(从文学到电影艺术)的前卫艺术重大原理之一[115]。当然，《风起云涌的罗斯》结构最完整的版本是1927年的全印本，但剪辑作为一种叙述方式在发表于期刊——《民权》杂志(1917，第5、10、12、18—19期)和《史诗》杂志(1922，第1—3期)——上的编年史前几章的最初几个版本中已经出现了。

《风起云涌的罗斯》主人公兼叙述者无论和习以为常的回忆录作者的"我"，还是和与世隔绝的编年史编纂者兼时事简讯编辑均不可等量齐观。列米卓夫只是偶尔提及自己十

分紧张的(尽管革命年代困难重重)作家生涯(如果总数中包括二月革命第一天出版的《在斗室中》,那么在列米卓夫 1917—1921 年的著作目录中算来可以有在莫斯科、彼得堡、柏林,甚至赤塔出版的约 20 本书),无论与文学家们创作上的联系,还是自己在教育人民委员部和其他单位的工作,几乎只字不提。《风起云涌的罗斯》中的自传主人公类似作家描写小人物的几个中篇小说的被侮辱与被损害的主人公,他整个陷入革命时期艰难的日常生活中、与饥寒所作的斗争中,被谋取最起码的生活用品的琐事所吞没"[116]。"编年史"(作品的一个早期版本的体裁定位)中自传的"我"与列米卓夫以往故事的主人公们的密切关系,通过将他们直接引入现实的同时代人的圈子来加以强调,例如,直接引入了评论动荡时期种种事件的《苦难的姊妹》中的主人公阿库莫芙娜。

用形形色色的素材——日记中的记载、梦境、抒情的《某某记》(其中最著名的是《俄罗斯大地毁灭记》和饱含哲理的长诗《论火的命运:[illegible]斯的赫拉克利特的谈话说起》)、祭文、街头人群中和拥挤的车厢内的谈话记录、各种文件(从当局指令到监狱墙壁上的简短词句)[117]和其他许多东西——组成的拼贴画式作品,是由列米卓夫通过革新的叙述结构创作而成的。一位同时代的女研究者谈到其叙述所依附的两条坐标轴。第一条轴是水平坐标轴,即根据那个前面已经提过的陷入日常生活的"自传的主人公兼叙述者"的形象编写的编年史:"叙述手法也有助于吸引读者进入事件漩涡的中心:代替一致观点的是不稳定性,忽而热情高涨(列米卓夫式的'飙升'),忽而怒不可遏(经常采取怪诞的方式),两者交替转换;叙述中夹杂着许多说错的话……"[118]第二条轴——垂直坐标轴——与试图克服这种将人卷入忙忙碌碌的日常生活(同时还有不断变换方向的革命旋风)怪圈的力量,力求不做被春潮舞弄的"团团转的棍子"有关。作者怀着这一目的在编年史中加入历史文化记忆(首先表现在《彼得堡》一章——描绘彼得大帝和安娜·约翰诺芙娜时代的真人真事——和《燃烧的俄罗斯》一章——借助陀思妥耶夫斯基的名字及其笔下的形象)。同样的对日常生活中的忙忙碌碌、对精神和肉体上的不自由、对新当权者普遍的稀里糊涂和无处不在的无耻与谎言的抵制,出现在像"猿猴自由大议院"("虚构的上流社会的'材料'拼进《风起云涌的罗斯》这一整幅马赛克镶嵌画中")[119]这种列米卓夫式建构生活的令人惊讶的非凡现象中。



在这里起着重要作用的仍然是梦境——这个对于列米卓夫及其主人公从"白昼空间"的熙熙攘攘前往不受欧几里得三维限制并且往往与创作自由王国等同的空间的始终非常重要的出口。在日常生活最困难的时期,这最后的出口也被关闭——梦都做不成,叙述者特别指出这一点。我们同意女研究者公正的结论:梦是基本的结构部件之一。这些部件支撑着"垂直坐标轴,在这条垂直轴上从艺术的角度捍卫着在列米卓夫看来不受时代支配的人所固有的那些素质:记忆、意识和痛苦。"[120]此外应该指出,梦同时也与"水平坐标轴"有关。

在这里必须提及,梦在列米卓夫编年史史诗中与梦在他以往作品中的运用相比较,有着全新的功能。梦境作为其主人公的平行的、潜意识的、对他们的命运几乎始终比"白昼"

生活更具有重要意义的生活，在作家最初几部长篇小说中就已经是非常重要的情节构成因素了。从1908年(当时在《金羊毛》第5期上出现了总标题为《在夜幕笼罩下》的第一个梦幻系列)开始，梦就成为独树一帜的列米卓夫体裁，那是一种字数不多的小型散文作品，其主人公已经是作者本人兼叙述者；梦幻系列(《任性的命运》、《四目对视》、《桦皮小筐》等)周期性地出现在作家的几个文集中。通常都有简短的附言预先告诉这些系列的读者梦境的"真实性"。在《风起云涌的罗斯》里梦成为编年史的一部分，因此而具有"素材"的地位(将编年史中的梦境与这些年日记中的记载作个比较即可证实其"真实性")。革命和军事共产主义时代的梦的主人公是列米卓夫的熟人和著名政治家，例如其中有克伦斯基、布洛克、罗赞诺夫、普里什文、皇室成员，也就是"远远近近"的同时代人。梦中出现了贯通的情节，从梦境回到现实，又从现实进入梦境的"萦回"富有特色。譬如，编年史的开头经常提到列米卓夫的熟人谢科尔金，在叙述中确认了他的死亡并重现了列米卓夫写的祭文，然后谢科尔金出现在作者的梦中并称赞这篇祭文。成为梦的主旋律的是当时的现实(经常梦到吃饭、乘有轨电车、排队)及其引起的感觉(梦中主人公坠入深渊、摆脱破坏性的自然力、等待自己的死亡)。与早期的、和现实没有那么严格联系的梦不同，动荡时期的梦完全"有凭有据"，是"如实照录"。对梦中所见情景的转述有时竟接近于法国超现实主义者后来称为"自动写作"的那种技术。考虑到梦在列米卓夫的革新的"编年史"中的重要作用，可以说，梦在这里开始不仅具有情节构成意义，而且具有体裁类型学上的意义，成为《风起云涌的罗斯》马赛克艺术结构的独特模式[121]。

《风起云涌的罗斯》是列米卓夫自传体史实性长篇巨著中的第一本书。这部巨著在其侨居作品中占据主要地位，作家在巨著中涉及到自己一生的全部历程——《用矫正过的眼睛看》(其中描写童年时代——1877—1897)，《碎片》(流放和流浪年代——1897—1905)，《彼得堡的雪坑》(革命前的文学生涯——1905—1917)，《风起云涌的罗斯》(1917—1921)，《音乐教师》(两次大战之间的侨居年代——1923—1939)，《穿过悲痛之火》(德军占领巴黎时期——1940—1943)[122]。《音乐教师》(可能是上列作品中经过最精心的打磨的一部作品，全书出版已在作者去世后)的文本学家和注释者注意到卷帙浩繁的整个系列的难能可贵的统一性(正是在《风起云涌的罗斯》中已经提出该系列的主导思想)："列米卓夫的自传空间既包括通过一系列文献对过去的反思，又包括围绕生活中的'疙疙瘩瘩'给回忆录配出的音乐总谱，还包括白昼现实与梦境的融合。"[123]

他的革命后"编年史"的诗学特点，对成为俄国境外文学最有趣的非凡现象之一的列米卓夫晚期散文的这个最重要的部分，在很大程度上是起决定性作用的特点。

注释：

1. 列米卓夫，《万物之火》，莫斯科，1989，263 页。

2. 列兹尼科娃，《列米卓夫谈自己》，《远方的岸：侨居国外的作家肖像》，编者、前言作者和注释者科莱德，莫斯科，1994，87 页。

3. 列兹尼科娃，《燃烧的记忆：回忆阿列克谢·列米卓夫》，伯克利，1980，68 页。

4. 凯尔德士，《20 世纪初的俄国现实主义》，莫斯科，1975，267—268 页。

5. 在 20 世纪第二个十年初期，列米卓夫关于"新现实主义"的论点在沃洛申的文章《雷尼耶》（《阿波罗》，1910，第 3 期，第 2 部分，25 页）首次出现后得到广泛运用。首先是在科尔托诺夫斯卡娅的几篇文章中，她把《苦难的姊妹》称为"现代技巧的标准"。批评家认为列米卓夫作品最重要的特点是象征主义和现实主义的统一，是"抒情与日常生活罕见的、难能可贵的结合，这种结合是年轻的文学力求达到的。"（科尔托诺夫斯卡娅，《评论集》，圣彼得堡，1912，32—36 页）

6. 关于列米卓夫的"面具"体系，详见：西尼亚夫斯基，《阿列克谢·列米卓夫的文学面具》，《阿列克谢·列米卓夫，走近一个变化多端的作家》，哥伦布，1987（洛杉矶加州大学，《斯拉夫语 [illegible]，第 16 卷，25—40 页，以下引用该文集时均用简称《走近》）。

7. 列兹尼科娃，《阿·米·列米卓夫谈自我》，88 页。

8. 年轻的列米卓夫参加革命运动的经历并未纳入作家亲手打造的本人生活道路的写照中，所以此事在他的回忆录中始终模糊不清。而实际上他确实表现出是一名善于行动的秘密工作者、组织者和宣传者。（格拉乔娃，《革命者阿列克谢·列米卓夫，神话与现实》，《人物》，莫斯科，圣彼得堡，1993 年，第三分册，419—447 页）

9. 柯德良斯卡娅，《阿列克谢·列米卓夫》，巴黎，1959，318 页。

10. 《与列米卓夫的通信（1902—1912）》，前言作者和注释者拉夫罗夫，资料提供者格列奇什金、拉夫罗夫和亚基尔，《文学遗产》，莫斯科，1994，第 98 卷：《瓦列里·勃留索夫及其通信者》，第 2 册，141，142 页。

11. 奥尔利茨基，《列米卓夫作品中的诗歌与散文（问题的提出）》，《阿列克谢·列米卓夫：研究与资料》，圣彼得堡，1994，166 页（以下引用该文集时均用简称《研究》）；沙内，《无韵的韵律：阿列克谢·列米卓夫的诗歌》，《走近》，217—227 页。



12. 列米卓夫，未出版的《峡谷》，资料提供者阿梅里亚，《往事》，莫斯科，1991，第 3 辑，227 页。

13. 列米卓夫，《池塘：长篇小说》，圣彼得堡，1908，322 页。试比较 1911 年版本文本：《列米卓夫选集》，列宁格勒，1991，185 页。

14. 《列米卓夫致晓戈列夫的信》，第 1 集，沃洛格达（1902—1903），前言作者、文本提供者和注释者格拉乔娃，《普希金之家手稿部 1996 年年鉴》，圣彼得堡，1999，121—177 页。

15. 个别译作生前曾出版：普日贝谢夫斯基，《雪》，四幕话剧，译者列米卓夫和列米卓娃，莫斯科，1903；施捷因布赫，《爱情》；拉什里德，《卖太阳的人》；纪德，《菲洛克特特，或关于三种美德的论文》，译者列米卓夫，彼得堡，1908。大部分戏剧译作生前未发表。见：格拉乔娃，《阿列克谢·列米卓夫不为人知的戏剧译作》，《欧洲东方文化研究》，1994，第 13 期（1），207—216 页；梅特林克，《骗取信任的人》，同上，217—232 页；格拉伯，《笑话，讽刺及某种更深刻的东西》，译者列米卓夫，资料提供者格拉乔娃，同上，233—284 页；霍夫曼斯塔里，《探险家和女歌手》，译自德文，译者列米卓夫，资料提供者格拉乔娃，《欧洲东方文化研究》，1995，第 14 期（1），289—354 页；梅特林克，《盲人们》，译自法文，译者列米卓夫，前言作者和资料提供者格拉乔娃，《研究》，196—213 页。

16. 《列米卓夫和勃留索夫致马杰伦格的信件》，资料提供者詹森，莫勒，哥本哈根，1976。（哥本哈根大学斯拉夫学院，资料汇编，第 1 卷，28，26 页）

17. 同上，22 页。

18. 《与阿·米·列米卓夫的通信（1902—1912）》，142 页。

19. 齐宾卡，《斯坦尼斯拉夫·普日贝谢夫斯基与俄国现代主义散文》，《波兰研究》，《纪念维克托·亚历山德罗维奇·霍列夫六十华诞》，俄罗斯科学院斯拉夫学与巴尔干学研究所，莫斯科，1992，217—228 页。

20. 关于列米卓夫的早期散文另见：罗森塔尔，《列米卓夫早期短篇作品（1900—1903）中的上古主义》，《走近》，195—205 页；H·瓦什凯列维奇，《Peregrynacje Alekseja Riemizowa: O czasoprzestrzeni na podstawie opowiadania 〈W newoli〉》，Studia Sossica Posnaniesia. ，1988，第 20 卷，65—74 页（亚当·密茨凯维奇大学出版社，波兹南）；瓦什凯列维奇，《阿列克谢·列米卓夫，〈在囚禁中〉（艺术方法的起源）》，《研究》，19—25 页。

21. 列米卓夫，《晚霞时分：列米卓夫与列米卓娃－多夫格洛的通信》，文本提供者和注释者阿梅里亚，《欧洲远东文化研究》，1900，第 9 期，465 页。

22. 同上，473 页。试比较《聚会》一书中有关同一次朗诵的回忆（有不同之处：“晚上在帕连索夫家……”）（列米卓夫，《万物之火》，莫斯科，1989，408—409 页）。

23. 列米卓夫，未出版的《峡谷》，227 页。

24. 格拉乔娃，《从非法书籍到背离正宗教义的宗教古籍：阿列克谢·列米卓夫的长篇小说〈池塘〉》，《斯拉夫语》，1999，第 39 期，德布勒森，《南斯拉夫大学语文学院年鉴》，179 页。

25. 安尼巴尔，《列米卓夫，〈池塘〉，长篇小说》，《天平》，1905，第 9—10 期， 85 页。

26. 试比较：“就实质来说，《池塘》是首批俄国存在主义长篇小说之一。……作者不与自己的主人公中的‘任何一名’完全吻合。每一个主人公都是作者的‘我’的一部分、一小部分或者极小的一部分。而‘我’是长篇小说中唯一一名可以包容一切、代替一切的主人公。（格拉乔娃，《从非法书籍到背离正宗教义的宗教古籍：列米卓夫的长篇小说〈池塘〉》，178 页）

27. 列米卓夫，未出版的《峡谷》，228—229 页。

28. 斯洛宾，《列米卓夫的散文：1900—1921》，圣彼得堡，1997，60 页。

29. 列米卓夫，《万物之火》，305—306 页。

30. 别雷，《列米卓夫，〈池塘〉：长篇小说》，圣彼得堡，《曙光女神》，1908；《天平》，1907，第 12 期，55 页。

31. 库兹明，《关于俄国小说文学的札记》，《阿波罗》，1911，第 9 期，74 页。

32. 列米卓夫，未出版的《峡谷》，227—228 页。

33. 为在巴黎《火焰》出版社出版，1925 年整理完毕的《池塘》第四个版本未能问世。现收藏在巴黎列兹尼科夫私人档案馆中。

34. A·K·，《阿列克谢·列米卓夫〈钟表〉》，《现代世界》，1908，第 7 期，第 2 部分，125—127 页；格尔申宗，《阿列克谢·列米卓夫〈钟表〉》，《欧洲通报》，1908，第 8 期，769—771 页。

35. 列米卓夫，《万物之火》，305—306 页。

36. 科济明科，《列米卓夫的世界和主人公（论作家的世界观和诗学的相互联系问题）》，《语文学科》，1982，第 1 期，27—28 页。

37. 别雷，《列米卓夫，〈顺着太阳起落的方向〉》，《评论观察》，莫斯科，1907 年，第 1 期，34—35 页。

38. 伊苏波夫，《俄国哲学死因论》，《哲学问题》，1994，第 4 期，111 页。

39. 列米卓夫，《给编辑部的信》，《俄罗斯新闻》，1909 年 9 月 6 日（第 205 期）。



40. 同上。

41. 巴兰，《论俄国现代主义的类型：伊万诺夫，列米卓夫，赫列布尼科夫》，巴兰，《20 世纪初俄国文学的〈诗学〉》，莫斯科，1993，201 页。

42. 伊林，《论蒙昧与清醒。艺术批评集：布宁——列米卓夫——什梅廖夫》，慕尼黑，1959，97 页。

43. 详见：科济明科，《〈柠檬园〉是改造俄国民间宗教信仰的试验》，《研究》，26—32 页。

44. 沃洛申娜（萨巴什尼科娃），《绿蛇：一条生命的故事》，莫斯科，1993，164 页。

45. 霍夫曼，《彼得堡回忆》，《关于白银时代的回忆》，莫斯科，1993，376—377 页。

46. 《维·伊万诺夫与列米卓夫的通信》，前言作者、注释者和列米卓夫信件提供整理者格拉乔娃，维·伊万诺夫信件提供者库兹涅佐娃，《维·伊万诺夫 资料与研究》，克什德尔和科列茨卡娅主编，莫斯科，1996，79 页。

47. 汉津－莱维，《俄国象征主义：诗学主题的体系·早期象征主义》，圣彼得堡，1999，13—19 页。根据研究者分类，魔幻象征主义（第一代象征主义）产生于神话诗学象征主义（第二代象征主义）之前。根据汉津－莱维的观点，虽然列米卓夫诗学的基本原理更应该放在最后一代象征主义——怪诞狂欢的一代象征主义（第三代象征主义）——的坐标体系中研究，《柠檬园》却恰恰具有一系列与第一代象征主义颓废派诗学有关的特点。

48. 作家关于他对晚期斯拉夫主义者的直接反应的回忆录作品中的记载富有特色。作家少年时代在奈焦诺夫舅舅家里还能观察到这些斯拉夫主义者："……这些都是'俄罗斯'人，斯拉夫主义者的苗裔——父辈及其子女，年轻人，——但对我来说都是上岁数的人，与扎别林一样……。对我来说，赫尔岑、车尔尼雪夫斯基和所有被称为'西方的'东西，直到俄国'虚无主义'，就精神实质来说，都比基列耶夫斯基兄弟、阿克萨科夫兄弟、霍米亚科夫、声音柔和悦耳的舍维廖夫和有点跛的波戈金亲近得多。而契切林和卡特科夫一样，他们和他们的'国家观念'、'法律制度'简直令人厌恶。总之在'莫斯科的世界'里没有我的'空间'。虽然我对'世袭的'俄国的东西——包括俄语的字词语调和克里姆林宫美妙的钟声——怀着一种天生的'习惯性'的爱，我还是从那种'俄国的东西'上闻到一股因循守旧、俯首帖耳、卑躬屈膝的气息。对思想活跃的人来说，那是关卡。（列米卓夫，《碎片：我的记忆的痕迹》，伯克利，1986，42—43 页）

49. 格拉乔娃：《阿列克谢·列米卓夫的〈柠檬园〉：透过伪经文学棱镜看第一次俄国革命》，维也纳斯拉夫语学年鉴，1998，Bd. 42，113 页。

50. 罗赞诺夫，《阿列克谢·列米卓夫的戏剧作品和 20 世纪初俄国文学中的风格模拟问题》，《语文学副博士学位论文作者文摘》，沃洛格达，1994，8 页。

51. "序幕中的审判很像现代的政治诉讼案，而在戴兽形面具的爱情游戏中可以看到对阿尔齐巴舍夫著名长篇小说《萨宁》关键情节的模拟，魔鬼折腾苦修者与自然主义戏剧的手法惊人地相似。"（同上，11 页）

52. 杜布诺娃，《列米卓夫在科米萨尔热夫斯卡娅剧院》，《文化经典新发现》，1992，莫斯科，1993，90 页。

53. 库兹明，《关于俄国小说文学的札记：列米卓夫·短篇小说》，圣彼得堡，1910，305 页；《阿波罗》，1909，第 3 期，第 2 部分，22 页。

54. 布洛克，《1907 年的文学总结》，《布洛克文集》（八卷集），莫斯科、列宁格勒，1962，第 5 卷，227 页。

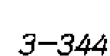
55. 格拉西莫夫，《阿列克谢·列米卓夫的戏剧》，《研究》，180—182 页。

56. 同上，188 页。

57. 同上。《关于勇敢的格奥尔吉戏剧》的合唱因素促使作曲家谢尼洛夫于 1913 年根据其主题写出歌剧（格列奇什金，《列米卓夫文献资料汇编》，《普希金之家手稿部 1975 年年鉴》，列宁格勒，41—42 页）。

58. 帕别尔内，《寻找新的果戈理》，《时代的连贯性：19 世纪末——20 世纪初俄罗斯文学中的继承性问题》，莫斯科，1992，27—33 页。

59. 丹尼洛夫斯基，《Mutauo nominee de te fibula narratur》，《国立塔尔图大学学报》，1986，第 735 辑，137—145



页。

60. 穆祥科、斯科别列夫、科罗伊奇克,《故事体诗学》,沃罗涅日,1978,149—154,163—166 页。

61. 斯洛宾,《列米卓夫的散文:1900—1921》,96—102 页。

62. 在 1912 年的自传里列米卓夫写道:"我没有自传体作品。所有的一切都是自传:半死不活的人博罗金(《文集》,第 1 卷,《受害者》)就是我自己,我在描写自己;公猫科托费伊·科托费伊奇(《文集》,第 4 卷,《走向大海》)也是我自己,我在描写自己;彼得卡(《野蔷薇》丛刊第 16 集中的《小公鸡》)还是我自己,我在描写自己。半死不活的人博罗金下场如何,大家都知道,可科托费伊·科托费伊奇……现在它在哪儿?科托费伊奇成功地钻到独眼利霍那里去解救它的小白兔了吗?这谁都不知道。可是 1905 年彼得卡在莫斯科泽姆利亚诺伊城马路上被打穿了胸膛,人们把他抬起来,尸体已经僵硬了。"(格拉乔娃,《革命者阿列克谢·列米卓夫:神话与现实》,442 页)

63. 斯洛宾,《列米卓夫的散文:1900—1921》,104 页。

64. 《柠檬园》和中篇小说《什么是烟草》情节的共同出处是维谢洛夫斯基院士内容丰富的《俄国宗教诗歌领域的研究》第 1—6 分册,圣彼得堡,1879—1891。

65. 详见我们在文集《爱情·俄罗斯·白银时代》中为重新发表中篇小说《什么是烟草》所写的前言(莫斯科,1992,175—185 页)。列米卓夫的色情文艺作品与罗赞诺夫的《性别的形而上学》的关系的根据即在于此。首次指出这一关系的著作是丹尼洛夫斯基的《列米卓夫的主人公及其原型》,《国立塔尔图大学学报》,1987,第 748 辑,150—165 页。

66. 列米卓夫,《万物之火》,321 页。

67. 库兹明,《论优美的明晰性》,《阿波罗》,1910,第 4 期,9 页。

68. 列米卓夫,《万物之火》,260 页。

69. 关于中篇小说的自传体基础及其改容易貌的原则详见:托波罗夫,《论列米卓夫的〈苦难的姊妹〉:幻境与真实》,第一篇论文,《国立塔尔图大学学报》,1989,第 857 辑,138—158 页;托波罗夫,《论列米卓夫的〈苦难的姊妹〉:幻境与真实——地理环境和自传体问题》,第二篇论文,《国立塔尔图大学学报》,1988,第 822 辑,121—138 页。

70. 关于《苦难的姊妹》是"彼得堡文本"的一部分见:多尔戈帕洛夫,《关于彼得堡的神话及其在世纪初的革新》,多尔戈帕洛夫,《在世纪之交》,列宁格勒,1979,167—168 页;丹尼洛夫斯基,《A realioribus ad realia》,《国立塔尔图大学学报》,1987,第 781 辑,99—123 页。

71. 总结对中篇小说这个方面的多篇研究成果的著作是特雷什金娜的专著《列米卓夫的〈苦难的姊妹〉:构思与诗学》(新西伯利亚,1997)。

72. 巴赫金,《陀思妥耶夫斯基的诗学问题》,莫斯科,1979,202 页。

73. 克什德尔,《20 世纪初的俄国现实主义》,273 页。

74. 格拉乔娃,《20 世纪第二个十年文学中的俄罗斯命运(列米卓夫的中篇小说〈第五种瘟疫〉)》,《文学与历史》,圣彼得堡,1992,235 页。

75. 楚可夫斯基,《阿列克谢·列米卓夫创作中的心理主题》,楚可夫斯基,《批判性短篇小说》,圣彼得堡,1911,142 页、143 页、148 页。

76. 同上,166 页。

77. 同上。

78. 关于列米卓夫和伊万诺夫-拉祖姆尼克在创建"美人鸟"时的角色,见:弗鲁姆金娜、弗莱什曼,《"缪斯革忒斯"和"美人鸟"之间的布洛克(致梅特纳的信)》,《布洛克文集》,1972,第 2 分册,388 页。关于两位文学活动家之间的相互关系见:《维·伊万诺夫-拉祖姆尼克致列米卓夫的信(1908—1944)》,资料提供者奥巴特宁娜,别洛乌斯和谢龙,



前言作者、注释者奥巴特宁娜和别洛乌斯；伊万诺夫－拉祖姆尼克，《个性、创作在文化中的作用·出版物与学术著作》，第 2 分册，圣彼得堡，1998，19--122 页。

79. 伊万诺夫－拉祖姆尼克，《在〈神圣的罗斯〉与猿猴之间：列米卓夫的创作》，《言论报》，1910 年 10 月 11 日。

80. 伊万诺夫－拉祖姆尼克，《阿列克谢·列米卓夫》，《伊万诺夫－拉祖姆尼克·创作与批评》，彼得格勒，1922，74 页。

81. 同上，78 页。

82. 阿德里阿诺夫，《批评提纲》，《欧洲通报》，1911，第 2 期，353 页。

83. 同上，358 页。

84. 同上，363，367 页。

85. 对这一问题的综合性学术著作见科洛巴耶娃：《具有个人特性的权利（阿列克谢·列米卓夫和列夫·舍斯托夫）》，《文学问题》，1994，第 5 辑，44—76 页。

86. 格拉乔娃，《20 世纪的第二个十年文学中的俄罗斯命运》，235 页。

87. 格拉乔娃的"第一手材料"更为准确的限制十分有趣："初看上去，对斯图杰涅茨居民的生活和颠沛流离、被环境折磨的苦不堪言的博布罗夫的怪诞描写都是以果戈理的中篇小说和陀思妥耶夫斯基的《舅舅的梦》那种风格写出的大量外省笑话的形式出现的（格拉乔娃，《20 世纪第二个十年文学中的俄罗斯命运》，233 页）。



88. 肖克，《列米卓夫式地狱的模式：中篇小说〈第五种瘟疫〉分析》，《匈牙利斯拉夫学研究》，布达佩斯，1989，第 35 期/3—4，385—392 页。

89. 对反响的概述及其同时代的诠释见：格拉乔娃，《20 世纪的第二个十年文学中的俄罗斯命运》，244 页。

90. 详见：凯尔德工，《"野蔷薇"出版社的丛刊》，《20 世纪初的俄国文学和期刊：1905—1907：资产阶级自由主义和现代派的出版物》，莫斯科，1984，284—286 页。

91. 格拉乔娃，《20 世纪的第二个十年文学中的俄罗斯 245 页。同时代人中对中篇小说（也是关于结尾的片断）最深刻的评价当数伊万诺夫－拉祖姆尼克的评价（同上，247 ）。

92. 1913 年 4 月中旬致列米卓夫的信已发表，拉夫罗夫，《普希金之家手稿部中的安德列·别雷的资料》，《普希金之家手稿部 1979 年年鉴》，列宁格勒，1981，50—51 页。

93. 这一论题最彻底、最充分地表现在特雷什金娜的专著《列米卓夫的〈苦难的姊妹〉：构思与诗学》中。同时请比较："……20 世纪第一个十年末期，在作家的世界观中开始看到朝着为现实'恢复名誉'方向的进展——现在他觉得超自然的意志不再是魔鬼的意志，而是上帝公正的意志。列米卓夫在致马杰伦格的信（1909 年 5 月 11—24 日）中说明其实质的艺术构思即是新的生活美学信念的结果：'尚未履行一个应该彻底履行的诺言：没有有罪过的人……'正是这一构思决定了中篇小说《苦难的姊妹》（1910）的形象结构及作为中心思想贯穿在中篇小说中的一句话：'不能认为任何人有过错！'这一构思促使他对《钟表》（1910）和《池塘》（1911）进行彻底修改，同样是这一构思也决定了中篇小说《第五种瘟疫》（1912），尤其是中篇小说《水沟》（1914—1918）的形象结构（作者本人承认这部作品与《苦难的姊妹》的联系）。"（丹尼洛夫斯基，《谈列米卓夫革命前的"长篇小说"》，《列米卓夫选集》，列宁格勒，1991，596 页）

94. 详见：格拉乔娃，《修士传短篇小说的结构及其在列米卓夫文集〈小玻璃珠〉中的反映》，《1977 年大学生科学协会共和国研讨会资料》，塔尔图，1977，第 3 辑，66—67 页。

95. 关于圣徒的传奇汇编构成了《尼古拉寓言》一书（彼得格勒，1917）。

96. 西波夫斯基，《北方的童话（一个情节的故事）》，《国民教育部期刊》，1913，第 10 期，第 2 部分，350 页。引文摘自：米哈伊洛夫，《阿·列米卓夫的永不消失的罗斯》，《文学与历史》，圣彼得堡，1997，第 2 期，278 页。

97. 同上。

98. 列米卓夫和许多同时代文学家一样，并非立即认清战争在瓦解习以为常的道德价值方面的作用。一系列本着向俄国军人发出爱国呼吁的精神写成、曾在战争初期的期刊上发表的作品收入《为了神圣的罗斯》(圣彼得堡，1915)和《中流砥柱》(彼得格勒，1916)两书中。

99. 列米卓夫，《在斗室中》，彼得格勒，1917，38页。

100. 预定1919年在莫斯科作家出版社出版长篇小说单行本未能出版(格列奇什金，《列米卓夫文献资料汇编》，39页)。长篇小说在1923—1925年作家侨居国外期间才在两家杂志(《俄罗斯思想》，1923，第1—4期，6—10期；《俄罗斯意志》，1925，第5期)上发表。

101. 详见：丹尼洛夫斯基，《谈列米卓夫革命前的"长篇小说"》，603—604页。

102. 斯洛宾，《列米卓夫的散文：1900—1921》，132页。

103. 同上，137页。

104. 古里亚诺娃，《列米卓夫和"未来派"》，《研究》，142—150页。

105. 列米卓夫，《1917—1921年的日记》，《往事》，莫斯科、圣彼得堡，1994，第16分册，407—550页。

106. H·兰普尔，《列米卓夫和扎米亚京在〈Prostaja gazeta〉上的政治讽刺》，《走近》，217—236页。

107. 《俄罗斯大地毁灭记》首次发表在《人民意志报》1917年10月29日的文学副刊上(叶祖伊托娃，《〈人民意志报〉上的列米卓夫的〈俄罗斯大地毁灭记〉》，《研究》，67—79页)。

108. 马努艾里扬，《列米卓夫的〈俄罗斯大地毁灭记〉与拉·伊万诺夫－拉祖姆尼克的西徐亚人思想体系》，《研究》，87页。

109. 列米卓夫，《涂脂抹粉的嘴脸：戏剧与书籍》，柏林，1922，83—84页。

110. 同上，48页。

111. 同上，91页。

112. 同上，29，32，35页。

113. 列米卓夫，《万物之火》，267页。

114. 克拉克，《1919—1921年彼得格勒的列米卓夫，人民戏剧的吟诵者》，《走近》，273—274页。

115. 维·伊万诺夫，《剪辑是20世纪上半叶文化中的构成原则》，《剪辑：戏剧·艺术·文学·电影》，莫斯科，1988，119—148页。

116. 详见：卡拉法吉奇，《永不熄灭的火焰燃烧在俄罗斯上空：列米卓夫长篇小说〈风起云涌的罗斯〉中的时间和记忆问题》，《东西方之间的俄国文学》，匈牙利俄罗斯学研究所，布达佩斯，1999，90页。

117. 原本的文献在整个拼贴画式作品中的革新式运用后来也成为这一时期其他书籍的突出特点。这些书籍是：《库克哈：罗赞诺夫的信》(柏林，1923)和《文献中的俄罗斯》(莫斯科，柏林，1922)。关于后者——由不同时代的文献和"考古事实"(私人信件、物品清单、占卦纸牌上的卜辞和砌着瓷砖的墓碑上的文字等等)剪辑而成的作品——列米卓夫本人写道：这"不是历史学术论文，而是中篇小说的新形式。其中的人物不是个别人，而是整个国家，事件发生的时间是若干世纪"(列米卓夫，《谈自己》，《俄罗斯》，1923，第6期，25页)。

118. H·H·西纳奈－迈克洛德，《〈风起云涌的罗斯〉的结构布局》，《走近》，238页。

119. 关于"猿猴"社会详见：瓦什凯列维奇，《猿猴皇帝阿瑟卡的文书阿列克谢·列米卓夫及其猴议院》，《俄罗斯思想》，1981年9月8日，第9403期；奥巴特宁娜，《〈猿猴自由大议院〉：游戏及其模式》，《新文学观察》，1996，第17期，185—217页；多岑科，《列米卓夫的猴议院是俄国革命的一面镜子》，《欧洲东方文化研究》，1997，第16期(2)，305—320页。

120. H·西纳奈－迈克洛德，《〈风起云涌的罗斯〉的结构布局》，240页。



121. 例如，关于剪辑与列米卓夫世界模式的催眠代码的关系见：齐维扬，《关于列米卓夫的催眠学和催眠法》，《俄罗斯的白银时代：文选》，莫斯科，1993，303 页。

122. 回忆系列《穿过悲痛之火》收入列米卓夫《在玫瑰色的闪光中》（纽约，1952）一书中。

123. 阿梅里亚，《阿列克谢·米哈伊洛维奇·列米卓夫的自传体空间》，列米卓夫，《音乐教师》，巴黎，1983，11 页。